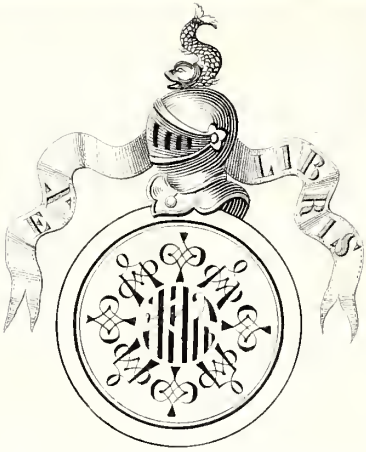

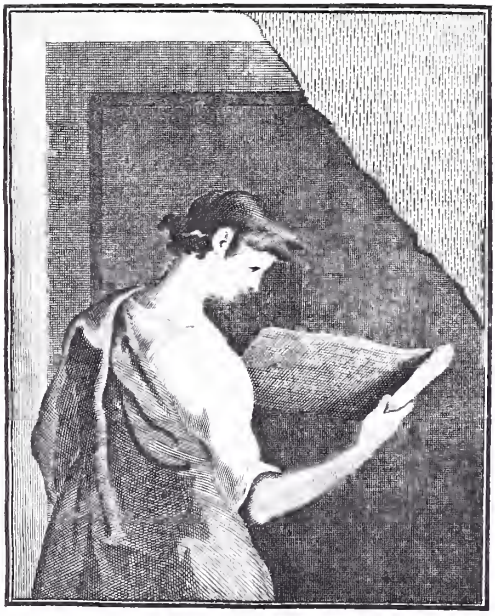

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

1208

N.F. 12 -
60

DESCRIPTION

DE LA

Galerie des Tableaux

DE

S. M. LE ROI DES PAYS-BAS.

BRUXELLES. — Imprimerie de Delevingne et Callewaert.

DESCRIPTION

DE LA

Galerie des Tableaux

DE

S. M. LE ROI DES PAYS-BAS,

Avec quelques remarques
sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art,

PAR

C. J. NIEUWENHUYS.

MDCCCXLIII

N
5
N6
N6

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/descriptiondelag00nieu

De tout temps, les Princes éclairés ont pensé que protéger et encourager les arts, c'était honorer leur nom, leur pays et leur siècle. Dès sa jeunesse, S. M. le Roi des Pays-Bas partagea cette conviction. Il avait à cœur de contribuer à rendre à la peinture l'éclat dont elle avait autrefois brillé dans les contrées sur lesquelles il était appelé à régner. Plein lui-même de goût et de connaissances, il résolut de former une collection de tableaux choisis, et de n'y admettre que des œuvres qui répondissent à la haute idée qu'il se faisait de l'art.

En 1816, n'étant encore que Prince d'Orange, il

commença à exécuter son projet, et il en poursuivit constamment la réalisation jusqu'en 1830. Pendant ces quatorze années, sa collection s'enrichit sans cesse et acquit bientôt un renom européen. Elle faisait le principal ornement du palais du Prince à Bruxelles. Le goût et la splendeur qui régnaient dans ce royal séjour excitaient l'admiration de tous les connaisseurs, et aucun étranger ne traversait la Belgique sans visiter avec empressement ce sanctuaire des arts, où se trouvaient réunis tant de précieux modèles des écoles flamande, hollandaise et italienne.

Les événements de 1830, en détruisant bien des espérances, modifièrent les généreux projets du Prince. L'art belge perdit en lui son plus zélé protecteur.

Le palais de Bruxelles resta intact jusqu'en 1841. A cette époque, Sa Majesté fit transporter à La Haye tous les objets d'art qui lui appartenaient. Elle fit construire une galerie pour les recevoir, et y en ajouta beaucoup d'autres qu'elle avait acquis dans l'intervalle: cette galerie peut rivaliser maintenant avec les plus belles de l'Europe.

Elle est d'une immense utilité pour les arts; les artistes y ont un libre accès; ils peuvent s'inspirer des merveilles qu'elle renferme; et le même Prince qui leur a donné les moyens de se perfectionner par la contem-

plation de tant d'excellents modèles, s'estime heureux de couronner ensuite les résultats de ces études, en ornant de leurs ouvrages les appartements de son palais. Juste appréciateur du talent, il anoblit souvent les grands artistes, aussi bien que les guerriers et les hommes d'État. Guidé dans ses libéralités à cet égard par les sentiments les plus élevés, il comprend fort bien, comme l'ont compris tous les grands Princes, que les arts sont le plus bel apanage d'un pays éclairé, et que leur influence sur toutes les branches d'industrie est inappréciable, parce qu'ils donnent aux masses le goût et l'amour du bon et du beau en toutes choses.

Sa Majesté désirait avoir un catalogue raisonné de sa galerie. Nous avons cherché, autant qu'il était en nous, à remplir cette tâche. Notre intention était d'abord de donner un article détaillé sur chacun des peintres dont les tableaux enrichissent ce précieux cabinet. Mais, d'une part, nous avions déjà abordé ce sujet dans notre livre sur la vie et les ouvrages des peintres les plus éminents, publié à Londres en 1854 ; de l'autre, le temps ne nous permettait pas de le traiter aujourd'hui avec tous les détails qu'il exige. Nous nous contentons en conséquence de présenter ici une description rapide, mais aussi complète que possible, de chacun des tableaux de la galerie.

Quant à leurs auteurs, nous avons pensé que ceux des trois derniers siècles étaient assez connus, et avaient été appréciés par d'autres écrivains d'une manière assez exacte en général, pour qu'il ne fût pas absolument nécessaire de revenir sur eux. Mais il n'en est pas de même des peintres du moyen âge jusqu'au seizième siècle. L'ignorance des faits, la précipitation dans les jugements, la paresse qui s'effraie de recherches patientes et propage sans examen des opinions précédemment admises, toutes ces causes ont laissé la vie et les œuvres de ces artistes enveloppées d'obscurités ou d'erreurs.

Sans prétendre éclaircir ou rectifier complétement les unes et les autres, nous avons voulu seulement, dans les quelques notes et observations jointes à ces descriptions, communiquer aux connaisseurs et aux amateurs les fruits de notre expérience personnelle et d'une étude consciencieuse de l'art, qui a occupé notre vie tout entière. Un grand nombre de chefs-d'œuvre ont été en notre possession : nous en avons étudié plus encore sur les lieux mêmes : les voyages, les fatigues, les dépenses, rien ne nous a coûté pour nous assurer des faits dans leurs détails les plus minutieux : nous avons lu enfin avec attention presque tout ce qu'on a écrit sur la matière. Quand nous relevons les

erreurs de nos prédécesseurs, quand nous considérons les choses sous un nouveau point de vue, quand nous exposons nos doutes sur l'authenticité de certains faits ou de certaines œuvres, nous sommes guidé, qu'on en soit bien persuadé, par le seul amour de l'art et de la vérité.

Heureux si, en satisfaisant aux désirs d'un Prince protecteur des arts et des artistes, notre travail est de quelque utilité pour ces derniers; s'il contribue à dissiper quelques préjugés, à détruire quelques erreurs, et à présenter sous un jour plus lumineux les opinions justes et bien fondées.

Ecoles

FLAMANDE, HOLLANDAISE ET ALLEMANDE.

JEAN VAN EYCK.

Né à Maseyck vers 1370, mort en 1441.

N° 1. — L'ANNONCIATION DE LA VIERGE.

BOIS; HAUTEUR 33 POUCES; LARGEUR 12 $\frac{1}{2}$.

Dans l'intérieur d'un temple orné de colonnes dont les chapiteaux sont sculptés avec élégance, la Vierge est à genoux devant un prie-dieu sur lequel se trouve un manuscrit en parchemin. La couleur de son vêtement est le bleu céleste, la robe est garnie de fourrure autour du cou, et le manteau brodé d'un filet d'or; elle porte une longue chevelure suavement peinte, et surmontée d'un bandeau de perles qui contribue à faire ressortir l'expression de sa physionomie pleine de candeur; elle prononce ces mots, en voyant descendre le Saint-Esprit vers elle : ECCE ANCILLA. A gauche, est agenouillé

l'ange Gabriel, la tête ceinte d'une couronne royale garnie de pierres précieuses ; il tient de la main gauche le sceptre, et de la main droite il désigne le Saint-Esprit, en prononçant ces mots qui sont tracés en lettres d'or : AVE GRA PLENA. Les ailes du divin messager sont semblables au plumage du paon dans sa plus grande beauté; sa robe est d'un velours vert à larges ornements brodés d'or; il porte par-dessus un riche manteau dessiné en damas écarlate et or, ce qui produit le plus brillant effet, car toutes les parties sont exécutées avec une telle perfection que l'illusion y est portée au plus haut degré. Le parquet même de la salle est d'un travail remarquable; le peintre y a tracé avec intelligence divers sujets de l'Écriture sainte, entourés par les signes du zodiaque. Sur ce parquet se remarque un vase garni de fleurs de lis, que l'on aperçoit derrière un tabouret sur lequel est un coussin en soie brochée.

D'après les meilleurs renseignements qu'on a pu obtenir, ce tableau faisait suite à deux autres peintures du même maître; il a été peint pour *Philippe le Bon, duc de Bourgogne,* et destiné à orner un monument religieux à *Dijon*. En 1819, il fut transporté de cette ville à *Paris,* et c'est de là qu'il a passé dans la collection de S. M.

JEAN VAN EYCK.

N° 2. — LA VIERGE DE LUCQUES.

BOIS ; HAUTEUR 23 $\frac{1}{2}$ POUCES ; LARGEUR 17 $\frac{1}{2}$.

Sur un trône orné de quatre lions en bronze doré, et recouvert d'une belle étoffe verte à dessins et richement damassée, est assise la Vierge, vêtue d'un manteau de couleur pourpre, largement drapé autour de ses genoux. Elle présente le sein à l'Enfant Jésus, qu'elle contemple avec toute la grâce et l'affection d'une heureuse mère. Un bandeau orné de perles entoure son front ; sa belle chevelure retombe onduleusement sur ses épaules.

Jean Van Eyck semble avoir été animé d'une inspiration toute particulière, pour donner à ses Vierges ce type de noblesse et de candeur qui convient si bien au caractère céleste de la mère de Jésus. Ici il a terminé avec amour jusqu'aux moindres détails ; ainsi l'on remarque, sous le rapport du fini, un chandelier, une fiole et un bassin de cuivre rempli d'eau, posés dans une niche ; je ne veux pas même oublier deux pommes placées sur une fenêtre à gauche. Le tout est exécuté avec délicatesse, et en même temps dans cette belle

manière qui fond si bien les demi-teintes, et qui, en passant du jour à l'ombre, produit ce relief et cette transparence, merveilleux secrets de l'art, que les grands maîtres seuls ont devinés. Pour être convaincu que Jean Van Eyck les possédait, et qu'il avait saisi les vrais principes de la peinture, il suffit d'étudier ce précieux tableau, qui provient de la galerie du duc de Lucques, et que Van Eyck a peint vers la même époque que celui que le gouvernement anglais vient d'acquérir pour son musée national [1].

---

[1] Dans le catalogue de cette galerie, page 48, n° 186, on lit : « The subject of this picture has not been clearly ascertained. » D'après cela, il paraîtrait que messieurs les directeurs n'ont pu déterminer le sujet de ce tableau, qui est tout bonnement l'intérieur d'un appartement, meublé d'un lit, d'un canapé et d'un lustre en bronze doré, auquel il ne reste plus qu'une seule bougie allumée. Sous le lustre est un cavalier fort bien caractérisé; il donne la main à sa femme qui est à sa gauche. Près d'eux, est un chien barbet que le peintre a sans doute introduit là pour faire allusion à la fidélité conjugale. Dans le fond de la chambre est suspendu, au milieu du mur, un miroir oval sous lequel se trouve écrit :

Johnines de eyck. hic.
1432.

Carel Van Mander, Isaac Bullart et plusieurs autres écrivains mentionnent ce tableau. Il fut anciennement découvert chez un barbier à Bruges, et présenté à la reine douairière Marie de Hongrie, alors gouvernante des Pays-Bas. Celle-ci, en récompense de ce présent, accorda au barbier un emploi qui lui rapporta 100 florins annuellement. Quoique l'origine de ce tableau soit fort curieuse, il n'a été retrouvé que depuis quelques années.

JEAN VAN EYCK.

N° 3. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

BOIS ; HAUTEUR 20 $\frac{3}{4}$ POUCES ; LARGEUR 11.

Au milieu d'une chapelle gothique d'une riche architecture et ornée de diverses sculptures, se trouve placé un trône couvert d'une belle étoffe bleu clair, rehaussée d'un dessin brodé en or. La Vierge, vêtue d'un manteau de couleur écarlate, est debout sur ce trône : elle penche la tête vers l'Enfant Jésus, qui semble vouloir embrasser sa mère.

Vers le haut du tableau on lit ces mots, écrits en caractères gothiques :

Domus Dei est et porta cœli.

Et au bas :

✝ Ipsa est quam preparavit
— Domus filio dui mei ✝

---

et voici en quelle circonstance. Le major-général Hay, ayant été dangereusement blessé à la bataille de Waterloo, fut transféré dans une maison particulière à Bruxelles et logé dans une chambre ornée de ce tableau. Pendant la longue convalescence du major, cette composition attira plusieurs fois ses regards ; il l'admira tellement qu'à la fin il en devint acquéreur. M. Hay a conservé le tableau jusqu'en 1842, et l'a cédé à cette époque au gouvernement anglais pour la modique somme de 600 liv. st.

Avant de passer à quelques remarques qu'il me paraît utile de communiquer au lecteur, sur les progrès des arts dans les Pays-Bas, je ferai observer que les méthodes de peindre à la détrempe et au blanc d'œuf[1] avaient été introduites en Italie vers le commencement du onzième siècle, par des peintres grecs que l'on avait fait venir à Florence pour orner quelques monuments religieux. Ces premiers travaux firent naître en Toscane une école de peinture, où se distinguèrent en premier lieu Cimabue, né en 1240, mort en 1300; puis Giotto, né en 1276, mort en 1336, et quelques autres artistes qui contribuèrent, dès lors, à donner à l'Italie ces arts qui y brillèrent plus tard avec tant d'éclat.

Dans les Pays-Bas, comme partout ailleurs, les arts eurent leur enfance. Pour grandir et se perfectionner, ils avaient besoin, ainsi que le peuple lui-même, d'être, pour ainsi dire, élevés et formés par la civilisation. Ce ne fut donc que vers le quatorzième siècle que, grâce aux immenses progrès de la société tout entière, le peuple des Pays-Bas, le plus industrieux peut-être de l'univers, commença, par un instinct naturel, à découvrir les principes de l'art de peindre. On avait déjà fait antérieurement quelques essais, imitation grossière de la nature,

---

[1] Les tableaux peints au blanc d'œuf et à la détrempe sont plutôt reconnaissables par le faire et le style que par la matière employée. La raison en est que l'application d'un vernis gras, soit à l'huile, soit au mastic, qui pénètre dans les couleurs et s'y durcit avec le temps, donne souvent au tableau toute l'apparence d'une peinture à l'huile. De là vient que des écrivains superficiellement versés dans la connaissance matérielle, en quelque sorte, de l'art, ont supposé à tort que la peinture à l'huile avait été découverte avant les frères Van Eyck.

œuvres bizarres de l'époque où on peignait au blanc d'œuf et à la détrempe. Plusieurs peintres, venus d'Italie, avaient communiqué à nos artistes toute leur science. On peignait alors sur des fonds dorés, parfois incrustés de pierreries en forme de mosaïques; il nous reste quelques débris de cette vieille manière. Ces tableaux, qui représentent le plus souvent des images religieuses, ont servi à orner les églises chrétiennes du moyen âge, et ont fait alors l'admiration du vulgaire, plutôt pour l'éclat des ornements que pour l'effet de la peinture, qui est réellement fort médiocre.

Insensiblement les esprits s'éclairèrent, des hommes distingués comprirent que le but véritable de l'art était d'imiter la nature, d'étudier le caractère, le sentiment et la forme des objets.

La première époque où les arts commencèrent à briller en Belgique, est celle où vécurent les frères Hubert et Jean Van Eyck, les fondateurs de la célèbre école de Bruges, qui a contribué si éminemment aux immenses progrès de l'art par la découverte des couleurs à l'huile. Cette découverte appartient tout entière à Jean Van Eyck, et les premiers essais qui nous restent de sa nouvelle méthode sont les deux tableaux dont je viens de parler, et qui datent de l'an 1425 ou 1430.

Il reste d'ailleurs peu de tableaux de Jean Van Eyck; on peut donc considérer ses ouvrages comme des reliques précieuses pour l'histoire de l'art. Comme un tableau constaté de la main de Van Eyck est une chose excessivement rare, pour peu qu'une toile fût du moyen âge, on n'a pas manqué de la lui attribuer. Il est donc d'un grand intérêt pour les curieux de

pouvoir se référer à des œuvres authentiques de ce maître, dont le mérite n'est pas seulement, comme l'ont prétendu certains écrivains, d'avoir découvert le secret des couleurs à l'huile, mais aussi d'avoir porté les autres parties de son art à un haut degré de perfection.

Les deux tableaux décrits sous les n°s 1 et 2 suffiront seuls pour faire rendre à Van Eyck une justice complète; car en examinant ces œuvres avec attention, il est aisé de voir que tout le mérite n'en est pas dans le coloris : le style du dessin, le caractère, les expressions, la finesse du pinceau, prouvent évidemment que l'auteur avait un talent extraordinaire sous tous les autres rapports. Il opéra une réforme générale dans la peinture, et c'est bien à lui que l'on doit presque toutes les beautés qui signalèrent la renaissance de l'art, et que l'on a tant admirées depuis.

Jean Van Eyck était actif, ingénieux, instruit dans la chimie; il s'occupa constamment à faire des recherches qui pussent amener des améliorations.

Si quelqu'un s'avisait de peindre au blanc d'œuf et à la détrempe, il concevrait facilement, comme Van Eyck l'a si bien conçu, que les ressources de cette méthode étaient insuffisantes à produire l'imitation de la nature, telle qu'il la sentait. — Il est hors de doute que les éloges donnés par Pline à la peinture des anciens Grecs, des Timanthe, des Pamphile, des Zeuxis, des Apelles, des Protogènes, des Aristide, et de tant d'autres dont les ouvrages sont à jamais perdus, furent autant d'aiguillons qui enflammèrent l'émulation de Van Eyck; et, convaincu de l'incapacité radicale des méthodes usitées de son temps, il

s'obstina à la découverte d'un secret qui pût faire revivre les merveilles de l'art antique.

Carel Van Mander rapporte qu'il commença par inventer plusieurs vernis à l'huile, avec lesquels il faisait ressortir la fraîcheur des tableaux qu'il peignait au blanc d'œuf; qu'un jour, ayant exposé un de ces tableaux au soleil pour en faire sécher le vernis, la chaleur fendit les jointures du panneau; désolé de voir ainsi périr en un instant le fruit de ses longues études, il se détermina à de nouvelles recherches, qui le menèrent enfin à découvrir que l'huile de lin et d'œillet se mêlaient parfaitement avec les couleurs, séchaient facilement, résistaient à l'eau, et produisaient un brillant qui pouvait dispenser du vernis. Il y a plus : il ne tarda pas à s'apercevoir que ces couleurs à l'huile étaient plus fluides, se fondaient plus moëlleusement, et en même temps donnaient plus de vigueur à la peinture. Cette admirable découverte donna un nouvel élan à son génie, et ses nouvelles productions furent tellement supérieures à sa première manière, qu'il excita l'admiration universelle. Ce fut vers l'an 1410 que Van Eyck créa la peinture à l'huile.

Non-seulement les Italiens surent mettre à profit les lumières de Van Eyck, mais son école fut comme une source féconde d'où sortirent les divers talents qui ont illustré, dans la suite, les autres écoles des Pays-Bas. Il est à regretter que les guerres et les révolutions aient détruit et fait disparaître une foule de chefs-d'œuvre de cette époque; ils seraient aujourd'hui des trophées de gloire pour les arts et pour notre patrie. Malheureusement, il ne reste dans les Pays-Bas que des débris sauvés des ravages occasionnés par les événements politiques.

DIRCK DE HAARLEM,

Né à Haarlem en 1410, mort en 1470.

N° 4. — L'EMPEREUR OTHON ET L'IMPÉRATRICE MARIE.

PREMIER TABLEAU.

BOIS; HAUTEUR 117 POUCES, LARGEUR 66.

L'EMPEREUR Othon III, revenant de Rome en Allemagne, dans l'année 985, s'arrêta quelque temps à Modène et y donna un grand exemple de sa justice en la personne de l'Impératrice sa femme, nommée Marie, fille du roi d'Aragon. Cette princesse s'était éprise d'un jeune comte italien; elle l'avait vivement sollicité de consentir à sa passion. Mais le comte, aussi remarquable par sa chasteté que par ses avantages extérieurs, repoussa les instances de l'Impératrice. Celle-ci, indignée, résolut de s'en venger, en l'accusant devant l'Empereur d'avoir

voulu attenter à son honneur. Ce prince ajouta foi trop facilement à cette fausse accusation, et condamna le comte à être décapité. Mais bientôt l'Empereur revint sur cette injuste sentence, et vengea d'une manière éclatante la victime de sa précipitation.

Cette anecdote a fourni au peintre deux tableaux. Dans le premier, il a représenté dans le lointain une ville que l'on suppose être Modène, et une partie de ses remparts qui se projettent vers le centre. Là, devant une muraille, on voit Othon prêtant l'oreille aux perfides insinuations de l'Impératrice, qui est à sa gauche. Au bas des remparts s'avance un religieux suivi du condamné, qui, les pieds nus, les mains liées devant lui, et vêtu d'une chemise de toile blanche, marche au supplice, et semble protester de son innocence, en tournant ses derniers regards vers la comtesse sa femme. Celle-ci paraît plongée dans la plus profonde affliction. Trois autres personnes, qui les suivent, forment, avec les trois premières, un groupe de six figures composant la seconde partie du sujet. Plus avant, sur le premier plan, se passe la troisième scène : c'est le moment où le comte vient d'être décapité en présence de huit témoins debout autour du bourreau ; celui-ci remet la tête du supplicié à sa malheureuse épouse, agenouillée devant lui.

DIRCK DE HAARLEM.

N° 5. — L'EMPEREUR OTHON ET L'IMPÉRATRICE MARIE.

DEUXIÈME TABLEAU.

BOIS; HAUTEUR 117 POUCES, LARGEUR 66.

Dans ce tableau, qui fait suite au précédent et lui sert de pendant, on voit l'intérieur d'un salon gothique, distribué d'une manière pittoresque. A droite, entre deux colonnes, est placé un trône sur lequel est assis l'empereur Othon, vêtu d'un riche costume de velours écarlate brodé d'or et garni d'hermine. Il tient le sceptre en main, et porte sur la tête la couronne impériale. Sa surprise est extrême en voyant agenouillée devant lui la comtesse, qui lui demande justice contre l'Impératrice, et vengeance du meurtre du comte son époux indignement calomnié. De la main droite, elle porte la tête tranchée du comte; dans la gauche, pour prouver la vérité de ce qu'elle avance, elle tient un fer ardent qu'elle vient de retirer d'un brasier qui est près d'elle.

Par cette sorte de miracle que l'on appelait le jugement de Dieu, ce fer ne lui fait aucun mal. L'Empereur, frappé de cet événement qui se passe en présence de six gentilshommes de sa cour, est tellement indigné contre l'Impératrice, qu'il la condamne à être brûlée vive, en expiation de son crime. En effet, on voit par l'ouverture d'une porte, et sur un terrain un peu plus élevé, un poteau auquel est attachée cette princesse; près du bûcher sont un religieux et un grand nombre d'autres personnes.

Cette peinture est infiniment plus achevée que son pendant; on y découvre des progrès marquants dans l'effet des couleurs et dans le style.

Ces tableaux du moyen âge sont au nombre des plus importants que l'on connaisse dans les Pays-Bas. Ils furent peints pour une des salles de la maison de ville de Louvain, où se tenait autrefois le conseil du tribunal de justice. C'est là que M. Nieuwenhuys les vit en premier lieu, fixés dans une boiserie de la salle; à côté de chaque tableau étaient des panneaux contenant une inscription flamande explicative de chaque sujet, et écrite en lettres gothiques et dorées. Ces panneaux avaient été placés avec les tableaux dès le principe; les uns et les autres étaient destinés, sans doute, à rappeler aux juges les devoirs sacrés que leur imposent leurs fonctions. Aussi ces sujets sont-ils traités de manière à attirer vivement l'attention du specta-

teur. Dans les derniers temps, l'entretien de ces deux beaux morceaux avait été négligé, et ils menaçaient de tomber en ruines; la couleur commençait à s'écailler en divers endroits, et le vieux vernis était décomposé par l'humidité du mur contre lequel ils étaient placés; de plus, ils étaient couverts d'une crasse tellement noirâtre qu'on pouvait à peine distinguer l'effet des couleurs. En 1827, ils furent achetés par S. M. le roi des Pays-Bas, qui en fit présent à S. A. R. le prince d'Orange. Le prince chargea M. Nieuwenhuys du soin de les faire venir de Louvain à Bruxelles, où ils furent restaurés avec toutes les précautions possibles; ils ont depuis repris tout l'éclat de leur beauté première.

Lorsque ces tableaux étaient à Louvain, ils furent attribués au pinceau d'Hemling: il est vrai que sous le rapport de la touche et du coloris, ils offrent de la ressemblance avec les ouvrages de ce maître; mais l'expression et le style du dessin ont toujours paru à M. Nieuwenhuys porter un autre caractère.

Ses soupçons furent confirmés lorsque feu M. L. de Bast découvrit que l'auteur de ces peintures est Dirck de Haarlem, surnommé Stuerbout. Cette découverte, infiniment intéressante pour l'histoire des arts, a été consignée dans le *Messager des sciences et des arts*, publié à Gand en 1833. Voici les passages les plus remarquables de cet article :

« Le hasard nous a fait découvrir tout récemment un manuscrit inédit, intitulé : *Annales et Antiquités de Louvain*, dans lequel on lit :

« *Anno* 1468 *wordden* IJ *stucken schildereyen gemaeckt by Mr Dierick Stuerbout, die in de raetcamere*

staen, d'eene daer de keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de keyserinne, van dat hy haer oneerbaerheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de keysere over zyne keyserinne justitie doet, metten brande, doert voirseyde betichten, dat valsch bevonden wirt; die geexstimeert waeren op IJ.c XXX (230) *croonen te* L.XXIJ Pls (*Philippus*) *'t stuck.* »

Ce passage nous apprend qu'en l'année 1468, maître Dierick Stuerbout peignit, pour la somme de 230 couronnes, de 72 Pls. (Philippus) la pièce [1], deux tableaux pour la salle du conseil de la ville de Louvain, et désigne en même temps en abrégé les tableaux décrits sous les nos 4 et 5.

A la suite de cet article, on lit : « *Anno eodem* XX *May, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirseyden M. Dierick Stuerbout, sekere tafereel oft schilderye van* XXVI *voeten lanck en* XII *voeten hooghe, met nog een tafereel van ons Heeren Oordeele van* VI *voeten hooghe en* IV *voeten breet, om ende voor* V.c (500) *croonen, het welcke Oordeel hancht in de schepene camere opt stadthuys te Loven.* » Ce qui veut dire que « le 20 du mois de mai de la même année (1468), la ville de Louvain a fait un nouvel accord avec maître Dierick Stuerbout, pour un tableau de 26 pieds de long sur 12 pieds de haut, et de plus pour un autre tableau, représentant le jugement dernier, de 6 pieds de haut sur 4 de large, le tout pour la somme de 500 couronnes. Il y

[1] Petite pièce de monnaie frappée sous le règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

ajoute que cette dernière composition est placée dans la salle des séances des échevins, à la maison de ville [1]. »

Il est à regretter que le biographe Carel van Mander (qui a publié son ouvrage à Alkmaar en 1604) ait eu trop peu de renseignements sur la vie des peintres du moyen âge ; le seul du nom de Dierick dont il fasse mention, et que l'on pourrait supposer être ce même Dierick Stuerbout, est Dierick ou Dirck de Haarlem. mais il n'en parle que vaguement ; voici ce qu'il en dit :

« *Que jadis Haarlem en Hollande ait été la ville où florissaient plusieurs des meilleurs peintres néerlandais, c'est une opinion qui n'est pas dépourvue de vérité, et qui peut être justifiée non-seulement par les anciens maîtres ci-dessus mentionnés, Albert van Ouwater* [2] *et Geerjten te St-Jans* [3], *mais aussi par* DIRCK DE HAARLEM, *qui, dans son temps, était un excellent peintre. Je ne sais qui a été son maître. Il demeurait à Haarlem, dans la rue de la Croix* (Kruisstraat), *non loin de la maison des orphelins, dans une maison ornée d'une ancienne façade sur laquelle se voyaient plusieurs têtes en relief. Cependant il n'est pas invraisemblable qu'il ait aussi habité Louvain en Brabant, car j'ai vu à Leyden un tableau de lui, à deux volets, dont la partie du*

---

[1] Ce tableau n'y est plus, on ignore ce qu'il est devenu.

[2] *Albert Van Ouwater* était natif de Haarlem et vivait du temps de *Jean Van Eyck*.

[3] *Gerrit* ou *Geertjen* était aussi natif de Haarlem, il fut élève de *Ouwater* et surnommé de *St-Jans*, parce qu'il avait vécu avec les religieux de l'ordre de St-Jean, à Haarlem.

milieu représentait à peu près de grandeur naturelle la tête de notre Sauveur, et les deux volets, celles des apôtres Pierre et Paul, et sous ce tableau se trouvait écrit en lettres d'or et en latin : « Mil quatre cent et soixante-deux ans après la naissance du Christ, m'a fait à Louvain Dirck, qui est né à Haarlem. Le repos éternel lui soit accordé. » *Cette pièce se trouve chez le sieur* JAN GERRITZ, sur le Buitenweg. *C'est tout ce que je puis indiquer de ses ouvrages ; mais cela suffit pour démontrer quel admirable maître était* DIRCK, *dans quel temps il a vécu, et à quel point de perfection il a porté ses ouvrages ; quoique ayant paru longtemps avant la naissance d'Albert Durer, il diffère de beaucoup cependant de la manière désagréable, raide et anguleuse qu'on a adoptée plus tard.* »

D'après ce passage, on serait effectivement tenté de croire que Dierick Stuerbout est le même que Dirck de Haarlem, comme l'affirme le *Messager des Sciences et des Arts;* mais Louis Guichardin, dans sa *Description de tous les Pays-Bas* (Anvers, 1568, vol. in-4° [1]), après avoir parlé de quelques peintres néerlandais qui ont fleuri au moyen âge, tels que Van Eyck, Roger van der Weiden, Hans, Louis de Louvain, Pierre Criste, Martin d'Hollande et autres, ajoute, page 131 : « A ceux-cy adjousterons ainsi pesle mesle beaucoup d'autres bons painctres tres-passez, tous maistres excellents, et dignes de memoire, et premierement *Dierick de Louvain* de grand art. » Puis, page 132, il cite *Dierick de Haarlem.*

[1] L'ouvrage italien avait paru dans la même ville l'année précédente.

Cet auteur qui parle de plusieurs peintres que Carel van Mander n'a point mentionnés, devait être d'autant mieux informé qu'il a écrit longtemps avant celui-ci; cependant, dans mes nouvelles recherches, j'ai pu me convaincre du contraire. En effet, lord Northwick, pendant mon séjour dans son château en 1841, me communiqua la *Vie des Peintres*, par Pilkington. Ce livre avait appartenu au duc de Devonshire, qui s'était plu à réunir une immense collection de portraits de tous les anciens peintres. Parmi ces portraits, je vis une ancienne gravure exécutée par Th. Galle, qui représentait Dirck de Haarlem. Au haut de la gravure se trouvait imprimé :

Floruit Harlemi, et Lovanii, An 1462.

Au bas on lisait :

Theodoro Harlemio pictori.

Hic et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
Laude nihil fictâ tollet ad astra manum;
Ipsa tuis rerum genetrix expressa figuris
Te natura sibi dum timet arte parem.

« Tu es ici, ô Théodore; la Belgique ne cessera d'élever jusqu'aux cieux, par de sincères éloges, la gloire de ton pinceau; exprimée dans tes tableaux, la nature, la mère de toutes choses, a craint que l'art ne lui donnât en toi un rival. »

De tout cela je conclus que Dirck de Louvain et Dirck de Haarlem, dont parle Guichardin, sont une seule et même personne, et que Guichardin aura été induit en erreur par l'examen superficiel de quelque document.

Dierick est un nom de baptême. Stuerbout peut avoir été le nom de famille, ou un sobriquet adopté, ainsi que cela se pratiquait parmi les anciens peintres, qui prenaient un surnom faisant allusion à certaines particularités relatives à leur personne ou à quelque circonstance de l'histoire de leur vie. Pippi, par exemple, le principal élève de Raphaël, n'est généralement connu que sous le nom de Jules-Romain, et Antonio Alegri prit le surnom de sa ville natale, Correggio.

Par ce qui précède, on a pu voir combien sont obscurs les rapports que les biographes nous ont laissés sur nos anciens peintres, et combien est précieuse toute découverte qui peut nous éclairer sur l'histoire de l'art.

Carel van Mander ignore qui fut le maître de Dirck de Haarlem; mais, à en juger par les deux tableaux qui sont maintenant dans ce palais, il est évident que Dirck de Haarlem a fait ses études à l'école de Bruges; car ses tableaux ont assez de rapport avec les ouvrages de Roger de Bruges et d'Hemling, pour qu'on puisse être convaincu que celui qui les peignit adopta leurs manières; d'où l'on peut conclure que les premiers artistes de Haarlem qui ont peint à l'huile, ont été en rapport avec l'ancienne école de Bruges.

Ce n'est que depuis Dirck de Haarlem que l'on a commencé à s'occuper avec intérêt de l'école hollandaise, dont il fut le fondateur, et qui brilla depuis avec tant d'éclat. Les deux tableaux que je viens de décrire sont donc singulièrement précieux pour la Hollande; ce sont les seuls qu'elle possède de son premier maître. Monuments de l'art national, ils peuvent en même temps servir de termes de comparaison pour nous

convaincre que les deux tableaux qui ornent l'église collégiale de Saint-Pierre à Louvain, représentant, l'un la cène, et l'autre, à deux volets, le supplice de saint Érasme, bien qu'on les attribue à Hemling, sont réellement l'œuvre de Dirck de Haarlem surnommé Stuerbout.

JEAN HEMLING,

Né à Bruges vers 1440, vivait encore en 1499.

N° 6. — LA VIE DE SAINT BERTIN.

BOIS; HAUTEUR 20 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 52 $\frac{3}{4}$.

Hemling a très-ingénieusement composé les cinq sujets suivants, réunis dans un seul tableau qui appartient à son meilleur temps. On voit d'abord un édifice gothique, formant plusieurs arcades dont chacune contient un des sujets de la composition. Sous la première est agenouillé devant un prie-dieu un évêque richement vêtu, accompagné d'un autre ecclésiastique également dans l'attitude de la prière. Leur contenance est expressive. Au dessus d'eux est un ange qui porte des armoiries, ce sont sans doute celles de l'évêque, qui paraît être le donataire du tableau. La seconde arcade

représente un appartement où est couchée, dans un lit garni d'une draperie pourpre, la mère de saint Bertin ; elle remet à une nourrice son enfant qui vient de naître; celle-ci le reçoit avec joie. Sur le plancher, est un vase et un bassin en bronze, et dans le fond de l'appartement, un meuble sculpté en bois de chêne. Dans le troisième compartiment, on voit l'intérieur du monastère de Luxeuil, où saint Bertin, âgé d'environ quatorze ans, fait son entrée au couvent et prend l'habit religieux qui lui est offert par saint Omer, placé à l'entrée de l'église. Sous la quatrième arcade, est saint Bertin en pèlerinage avec saint Momelin et saint Ebertran, pour travailler comme eux à la conversion des peuples païens. Ces trois pieux personnages demandent l'hospitalité à deux abbés qui les accueillent avec bonté au diocèse de Thérouane : l'expression de la reconnaissance est parfaitement peinte sur leur physionomie. La cinquième scène du tableau est un paysage montagneux, dont le fond est entrecoupé par une large rivière qui se rétrécit vers le centre, où se trouve un fort (ou entrée d'une porte de ville) surmonté de tourelles ; plus loin est un pont communiquant avec un chemin qui tourne et ramène sur le devant du tableau : là, saint Bertin, agenouillé avec ses deux compagnons, semble recevoir des marques de faveur d'un riche seigneur du pays nommé

Aldroald, qui lui donne la main avec respect : ce personnage est accompagné de quatre individus, et l'un d'eux lit un parchemin scellé d'un sceau : tous ces détails nous porteraient à croire qu'il s'agit, dans ce tableau, de la donation faite à saint Bertin, vers l'an 645, par le seigneur Aldroald, de la terre de Sithieu, où il fit bâtir, en l'honneur de saint Pierre, le monastère qui porta depuis le nom de saint Bertin.

Ce fait se trouve parfaitement expliqué dans cette composition ; l'édifice que l'on voit bâtir à droite est le couvent lui-même ; dans l'enceinte du monument, on on remarque l'architecte et deux religieux qui observent les progrès de la construction, et des maçons qui y travaillent.

Telle fut l'origine de l'abbaye de Saint-Bertin qui devint si célèbre depuis ; le peintre a voulu en consacrer la mémoire dans les diverses parties de ce tableau, et y a parfaitement réussi.

JEAN HEMLING.

N° 7. — LA VIE DE SAINT BERTIN.

BOIS; HAUTEUR 20 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 52 $\frac{1}{4}$.

Ce tableau, qui fait le pendant du précédent, offre d'abord, à l'extérieur d'un couvent, une route sur laquelle s'avancent huit cavaliers qui vont à la chasse ou en reviennent, car l'un des derniers porte le faucon. On remarque que l'un des cavaliers est renversé avec son cheval en face d'une croix placée sur la partie la plus élevée du terrain : cette partie est divisée par les murailles du couvent dont l'enclos, bâti en briques, forme deux cours : l'une d'elles est occupée par un hangar sous lequel sont placés trois tonneaux. Devant l'un des tonneaux est agenouillé saint Bertin, opérant, sans doute, le miracle de la conversion de l'eau en vin : on voit effectivement le vin sortir du tonneau, et le saint le recevoir dans un vase, tandis qu'un cavalier et un moine, qui viennent d'entrer par une porte de la seconde cour, paraissent étonnés de la merveille dont

ils sont témoins. Il semble même que l'admiration excitée par ce prodige ait déterminé le cavalier à entrer dans l'état ecclésiastique. En effet, la scène représentée sous la première arcade nous le montre agenouillé devant saint Bertin, et recevant de ses mains l'habit religieux. Cette cérémonie a lieu en présence de trois moines qui suivent saint Bertin et de trois autres individus, dont l'un tient le riche manteau que le cavalier vient de quitter. Dans le lointain est le couloir du couvent, bâti en forme de galerie carrée, soutenue par de riches colonnes dans les intervalles desquelles on aperçoit le gazon du jardin. Autour de la galerie est peinte sur le mur la *danse des morts;* ce sujet singulier attire particulièrement l'attention de deux cavaliers qui semblent par leur attitude se communiquer les observations qu'il fait naître en eux. L'arcade suivante est la continuation de la galerie : on y voit deux individus plongés dans la méditation ; tandis que sur le devant sont réunis plusieurs religieux et d'autres personnes qui écoutent avec attention le sermon que prêche saint Bertin. Sous la troisième arcade du tableau on voit, près d'une porte ouverte, saint Bertin occupé à converser avec un évêque ; une dame, les mains jointes, et élégamment vêtue, assiste à leur entretien. Cette dame, que l'on reconnaît pour le génie du mal aux griffes qui

lui tiennent lieu de pieds et qui dépassent sa robe, indique sans doute que le démon cherchait à détourner le prélat du sentier de la vertu.

Sous la quatrième arcade, qui forme le cinquième sujet du tableau et le dernier de l'histoire de saint Bertin, est représentée la mort du pieux moine, qui expire sur le lit où on le voit couché et recevant les derniers secours de la religion. Cinq religieux de son ordre et deux cavaliers entourent le mourant et paraissent réciter les prières d'usage.

La mort de saint Bertin est fixée au 9 septembre 709. On prétend qu'il était âgé de 112 ans.

Ces deux tableaux viennent de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer; ils couvraient le retable de l'autel, qui était d'or enrichi de figures de vermeil et de pierres précieuses. Plusieurs auteurs citent ces ouvrages de l'art. Voyez entre autres le *Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins*, publié à Paris en 1703. Il y est dit que le fameux Rubens avait offert de couvrir ces tableaux de louis d'or si on voulait les lui donner. On sait que Rubens cherchait à orner sa collection de tout ce qu'il pouvait acquérir de plus précieux, et l'on peut facilement concevoir qu'il ait fait des offres importantes pour obtenir ces tableaux; mais ils ne furent vendus qu'à l'époque de la révolution française, lorsque le

couvent fut détruit[1]; ils passèrent entre les mains d'un particulier à Paris, et ce fut de lui que M. Nieuwenhuys en fit l'acquisition. Ces précieux tableaux sont au nombre des ouvrages remarquables de cet excellent peintre et méritent les plus grands éloges. Les expressions des figures sont fines et sans affectation, le pinceau a toute la délicatesse et la suavité qui distingue les beaux ouvrages d'Hemling; le clair-obscur et la perspective y sont mieux ménagés que dans la plupart des autres peintures de son époque.

---

[1] L'abbaye de Saint-Bertin fut élevée en 648 dans la terre de Sithieu, qui comprend aujourd'hui la ville de Saint-Omer. Elle fut détruite plusieurs fois. Brûlée par les barbares du nord en 861 et 881, renversée par un tremblement de terre en 894, dévorée de nouveau par les flammes en 1020, elle fut chaque fois rebâtie avec une nouvelle splendeur. On rapporte qu'en dernier lieu on travailla pendant 190 ans à la reconstruire. Ce beau monument fut enfin détruit de fond en comble par le vandalisme de 1792.

JEAN HEMLING.

N° 8. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

BOIS; HAUTEUR 17 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 5 $\frac{1}{2}$; CINTRÉ DU HAUT.

Dans un lieu solitaire et consacré au recueillement, on voit saint Jean-Baptiste vêtu d'un cilice brun serré autour des reins par une ceinture. On sait que saint Jean se retira dès son jeune âge dans le désert, et qu'il y vécut jusqu'à l'âge de trente ans. Le peintre a donné à son visage ce sentiment de langueur que produisent les jeûnes austères et l'habitude de la vie ascétique. Il a peint dans l'éloignement plusieurs sujets tirés de la vie de ce saint. Ici, on le voit prêchant et entouré du peuple qui l'écoute; là, il baptise Jésus-Christ; plus loin est sa décollation, et ensuite sa tête est portée par Salomé à Hérode. Toutes les petites figures que l'on distingue dans le lointain du paysage sont également exécutées avec cette touche fine qui caractérise le pinceau d'Hemling.

Ce tableau est très-imparfaitement gravé au trait

dans le recueil de la collection de Lucien Bonaparte, où il est mal à propos attribué à Jean Van Eyck : on en a aussi fait honneur à Hugo Van der Goes. Mais en étudiant les ouvrages d'Hemling, on découvre facilement que c'est une erreur, et l'on pourra s'en convaincre par les tableaux de ce maître qui se trouvent à l'hôpital de Saint-Jean à Bruges : car sur le tableau représentant l'Adoration des Mages, on trouve aussi un saint Jean à l'extérieur du volet droit, et l'on reconnaît distinctement dans tous ses traits que le peintre s'est servi du même modèle pour les deux tableaux : ce qui me porte à croire que celui dont il est ici question fut peint, comme l'Adoration des Mages, vers l'année 1479.

Ce tableau ainsi que son pendant, représentant la sainte Madelaine, ont été anciennement élargis pour faire suite aux n°s 11 et 12.

JEAN HEMLING.

N° 9. — MARIE-MADELAINE.

BOIS ; HAUTEUR 17 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 5 $\frac{1}{2}$.

Ce tableau, qui fait le pendant du précédent, représente sainte Madelaine : elle est debout et vêtue d'une robe en velours écarlate brodée d'or ; d'une main elle porte un vase, et de l'autre elle tient la draperie de son manteau. Quoiqu'il y ait de la raideur dans la pose de cette figure, on ne peut s'empêcher d'admirer la pureté du pinceau et l'extrême fini des détails. Dans le lointain, qui se termine par de hautes montagnes, sont exécutés plusieurs sujets ingénieusement composés et tirés de la vie de cette sainte femme, comme cela se faisait presque toujours dans les peintures de cette époque.

JEAN HEMLING.

N° 10. — SAINT ÉTIENNE.

BOIS; HAUTEUR 17 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 5 $\frac{1}{2}$

Dans un paysage dont le terrain est inégal et couvert de gazon et d'herbages d'un fini précieux, saint Étienne est debout, vêtu d'une chape noire garnie de deux galons dorés et brodés avec ornements. Il porte des pierres dans un pan de sa robe et tient dans sa main gauche un caillou, pour désigner, sans doute, le genre de martyre qu'il eut à souffrir. Ce martyre en effet est représenté dans le lointain; Étienne est lapidé hors de la porte d'une ville; ses ennemis l'entourent, et deux d'entre eux l'accablent de pierres.

Au ciel, Jésus-Christ apparaît dans une gloire.

JEAN HEMLING.

N° 11 — SAINT CHRISTOPHE.

BOIS ; HAUTEUR 17 POUCES, LARGEUR 5 $\frac{1}{2}$.

Ce tableau, qui fait le pendant du précédent, représente saint Christophe enveloppé dans un manteau ; il s'appuie des deux mains sur un long bâton et porte l'enfant Jésus sur ses épaules : il traverse une rivière qui coule entre deux collines. Sur une roche à droite, on remarque un vieux pèlerin à barbe blanche qui tient une lanterne ; plus loin et près de l'entrée d'une ville, saint Christophe est représenté de nouveau, souffrant avec résignation le martyre que lui font subir ses persécuteurs.

Cette peinture rappelle, jusqu'à un certain point, l'idée de la composition du saint Christophe représenté sur l'un des volets du précieux tableau de Jean Hemling qui se trouve actuellement dans la collection de S. M. le roi de Bavière, et qui, en 1810, appartenait encore à M. le baron Snoy de Malines.

JEAN HEMLING.

N° 12. — REPOS EN ÉGYPTE.

BOIS; HAUTEUR 17 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 10;
CINTRÉ DU HAUT.

Sur une route qui traverse un paysage, est représentée la Vierge qui se rend dans le pays d'Israël, pour fuir les poursuites d'Hérode.

Comme presque toutes les vierges d'Hemling, elle a la tête couverte d'une étoffe blanche gracieusement ajustée autour de ses cheveux et qui retombe sur les épaules, en se drapant autour du col. L'expression de sa physionomie est pleine de candeur et de simplicité. Elle porte avec soin son précieux fardeau, l'Enfant Jésus, qui tient une noisette dans sa main droite. La gentillesse et la fraîcheur des formes de l'enfant se détachent avec délicatesse sur le ton vigoureux dont est peint le manteau de la mère. — A une distance assez éloignée est saint Joseph qui, après avoir posé son bâton à terre, cueille des noix d'un arbre placé au bord du chemin; son âne s'est arrêté et broute l'herbe;

on voit aussi une vache en partie cachée par le manteau du saint.

Le paysage, agreste, mais vert et frais comme la nature flamande, est remarquable par un rocher élevé, où le pinceau du peintre a capricieusement introduit quelques animaux exotiques peints avec un soin minutieux : les herbages mêmes sont d'un fini parfait.

Ce tableau appartient au meilleur temps du maître, et l'on retrouve dans la suavité du faire la brillante époque d'Hemling.

Il provient du cabinet de M. C. Aders, résidant à Londres, qui, en amateur zélé, avait formé pendant de longues années une collection de tableaux du moyen âge, parmi lesquels figuraient quelques œuvres choisies, dont celle-ci était une des plus distinguées.

JEAN HEMLING.

N° 13. — PORTRAIT D'UNE JEUNE DAME.

BOIS; HAUTEUR 18 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 14 $\frac{1}{2}$.

Ce joli portrait respire la grâce et la modestie. La jeune dame, qui ne paraît être âgée que d'une vingtaine d'années, est coiffée d'un bonnet de toile qui retombe en arrière sur les épaules. Elle est vêtue d'une robe noire entourée d'une ceinture de soie jaune. Autour de la poitrine elle porte une chaîne d'or régulièrement travaillée: elle tient dans ses mains un rosaire, et paraît adresser ses prières à Dieu.

Sur le fond du tableau se trouve écrit :

OBYT AN° DNÎ 1479.

Ce portrait fut acquis en 1818 à Bruges, et provient de l'église de Saint-Donat, où il ornait un monument sépulcral.

JEAN HEMLING.

N° 14. — SAINT LUC.

BOIS ; HAUTEUR 35 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 19.

Ce tableau est un volet qui, probablement, a fait suite à d'autres peintures. Il représente une galerie, à travers laquelle on voit un terrain ; là, près d'un mur crenelé, un vieillard, le dos tourné au spectateur, porte ses regards vers le fond du tableau où l'on aperçoit une rivière, et sur le rivage une habitation en briques soigneusement travaillée se détache contre des rochers qui s'éloignent dans la perspective.

Sur le premier plan, près de la porte qui forme l'entrée du bâtiment à droite, est saint Luc occupé à dessiner le portrait de la Vierge, dont l'image se trouve déjà tracée au crayon sur la feuille de papier qu'il tient à la main. L'expression du saint est pleine de vérité, et l'on aperçoit dans ses regards qu'il fixe toute son attention sur l'objet qu'il dessine.

Ce n'est que depuis quelques années que ce tableau a été rapporté d'Espagne, où il ornait l'un des monastères qui ont été dévastés pendant la guerre de 1813.

ATTRIBUÉ A JEAN HEMLING.

N° 15. — L'AUTEL PORTATIF DE CHARLES-QUINT.

BOIS; HAUTEUR DES TROIS TABLEAUX 26 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 15 $\frac{3}{4}$.

Cette œuvre, connue par les amateurs de peinture du moyen âge sous la dénomination de *l'autel portatif de Charles-Quint*, se compose de trois tableaux d'égale grandeur, dont les deux volets extérieurs se replient sur le tableau central. Ces tableaux offrent la succession historique des joies et des douleurs de la Vierge.

Le volet à gauche représente l'intérieur d'une chapelle où, dans le cintre, entre deux colonnes, est placé un dais décoré d'étoffes brodées avec magnificence et devant lequel la Vierge est assise ; elle est vêtue d'une robe et d'un manteau blancs. L'enfant divin est posé sur les genoux de sa mère, et il semble heureux de s'y trouver.

La physionomie de la Vierge rayonne de tout l'éclat de la jeunesse et du sentiment de sa maternité qu'elle exprime en adorant Jésus. Près d'elle est saint Joseph

endormi : il repose, les deux mains appuyées sur un bâton ; ses traits expriment parfaitement la fatigue et la vieillesse. Il porte un manteau de couleur pourpre dont le capuchon d'étoffe bleue, relevé sur la tête, se détache fort bien du manteau qui laisse entrevoir la chaussure.

Ce sujet est entouré d'un portique d'architecture gothique, imitant le bois de la bordure. Le peintre y a représenté autour du cintre des sujets sculptés en pierre blanche ; ce sont : l'annonciation, la visitation, la nativité, l'adoration des bergers, l'adoration des mages et la circoncision. Puis au bas du portique, sur des piédestaux, sont, à droite, la statue de saint Luc, et à gauche, celle de saint Pierre.— Au-dessus de cette composition plane un ange tenant à la main une couronne et une légende tirée des évangiles sur laquelle on lit : Mulier hæc fuit pbatissà mùda ab oì labe ideo accip et coronà vitæ ex Jac 1°.

Les vêtements et le visage de l'ange se confondent dans un même ton bleuâtre ; ce que le peintre a répété dans les trois compositions, comme si, par cette uniformité de couleurs, il avait voulu rendre l'immatérialité des esprits bienheureux.

Le tableau du centre représente la descente de croix.

La Vierge assise, la tête entourée d'un voile de religieuse et enveloppée d'un manteau, s'incline comme si elle voulait embrasser le visage du Christ après son immolation. Elle serre dans ses bras le corps du Sauveur qui est étendu sur ses genoux. L'expression de sa douleur est déchirante, des torrents de larmes coulent de ses yeux ; son désespoir émeut le cœur. A sa droite est le vertueux Joseph d'Arimathie, soutenant avec une draperie blanche la tête du Christ, et partageant les douleurs de la Vierge. A gauche est saint Jean qui, par son attitude, paraît leur adresser des paroles de consolation.

Cette scène d'affliction est un de ces drames religieux que les peintres du moyen âge ont si bien compris ; mais leurs idées sur la moralité de la peinture étaient d'une susceptibilité si délicate, que par pudeur ils évitaient de reproduire les belles formes nues qui auraient pu présenter la moindre inconvenance, et c'est à ce sentiment que l'on doit attribuer la raideur anatomique de l'école gothique, reprochée au corps du Christ dans ce tableau.

Au milieu du paysage qui offre un beau site, on voit la croix, et dans le lointain, Jérusalem.

Le portique que le peintre a placé autour du tableau est exactement semblable à celui que nous avons décrit

dans le numéro précédent. Les sujets des bas-reliefs sont seuls différents. Ils représentent : le Christ avec Marie, le Christ quittant Marie, le portement de la croix, l'érection de la croix, le Christ crucifié, le Christ mis au tombeau; les deux statues du bas sont : à droite, celle de saint Mathieu; à gauche, celle de saint Jean l'Évangéliste.

L'ange qui plane au-dessus est cette fois de couleur pourpre, il tient la couronne et la légende avec ces mots :

Mulier hec fuit fidelissima ī Xpī dolore ideo
datª ei corona vitæ ex apocl. IIº cº.

Dans le deuxième volet on remarque une arcade qui forme l'entrée d'un temple, d'où, par une porte de fond, ouverte à deux battants, la vue se prolonge dans le lointain ; on y voit dans un paysage la résurrection du Christ. Trois soldats sont couchés sur le gazon : près du Seigneur est un ange; dans la perspective, on voit arriver les trois saintes femmes.

Mais la scène principale se passe sur le premier plan du tableau : le Christ ressuscité apparaît a Marie : près de monter au ciel, il lui montre ses plaies ouvertes encore, et son visage ranimé par une vie nouvelle. La Vierge vient de poser son livre de prières sur une

banquette devant laquelle elle est agenouillée, et elle se retourne vers le Christ; on voit dans ses traits une extrême surprise qui passe de la douleur à la joie: son émotion est si grande qu'elle en verse des pleurs. — L'expression du Christ est d'un beau caractère. La draperie de son manteau est, ainsi que toutes les autres parties, merveilleusement ménagée. L'arcade qui entoure cette œuvre est terminée avec le même soin que les précédentes; elle représente : la Vierge visitée par les trois saintes femmes, l'assomption du Christ, la descente du Saint-Esprit, l'ange qui présente la palme à Marie, la mort de Marie, son assomption.— A droite, la statue de saint Paul; à gauche, celle de saint Marc. — L'ange qui plane, et dans lequel le peintre est revenu à la couleur bleue, porte la couronne et la légende suivante :

Mulier hec persēcuit vīcus oiā
ideo data ē ei corona ex apocl Vi°c°.

Le professeur Waagen, directeur du musée de Berlin, dans la relation qu'il donne de son voyage en Angleterre, dit, en parlant des ouvrages d'Hemling, qu'il y a eu la bonne fortune de voir une des œuvres les plus parfaites de ce grand maître; et après avoir donné une description détaillée du tableau qui nous occupe, il termine en témoignant le regret d'en voir

demander le prix élevé de 3,000 livres sterl. (75,000 francs). Sans doute que, sans ce prix élevé, cet homme éclairé eût voulu enrichir d'une telle acquisition le musée de Berlin.

Cette œuvre a été généralement attribuée à Hemling et a été décrite comme telle. Cependant, plus j'étudie le tableau, plus son caractère historique me semble plus sévère et d'un style plus ancien que les ouvrages d'Hemling.

D'après les minutieuses recherches que j'ai faites sur les diverses écoles du moyen âge, et d'après des éclaircissements qui me sont venus à l'appui de ces recherches, je suis parvenu à m'assurer que cette œuvre, dont on fait honneur à Hemling, est réellement due au pinceau de son maître, le célèbre Roger de Bruges[1], tant vanté dans l'histoire de l'art et dont on n'avait pu jusqu'à ce jour retrouver les ouvrages. Elle fut donnée par le pape Martin V au roi Jean II et lui servit d'oratoire particulier. En 1445, ce prince en fit don au monastère appelé *Certosa di Miraflores*, situé à une demi-lieue de Bur-

---

[1] Roger de Bruges naquit vers 1410. Doué d'une intelligence remarquable, il ne tarda pas à se distinguer dans la carrière des arts. Jean Van Eyck l'ayant pris en affection, lui communiqua sa méthode de peindre à l'huile qu'il avait tenue secrète jusqu'alors. Le génie de Roger se développa bientôt, il sut profiter des bonnes leçons de son maître dont il devint l'émule; dès lors son beau talent le plaça au nombre des artistes les plus célèbres de son temps.

J'ai éprouvé une satisfaction toute particulière lorsque, à force de recherches, je suis parvenu à rendre aux Pays-Bas des productions de son pinceau; car ces recherches étaient d'autant plus difficiles que ce maître n'a pas signé ses ouvrages.

gos. Don Antonio Conca dit, dans sa description de l'Espagne (*Descrizione odeporica della Spagna, Parma,* 1793). tome 1er, page 33, que dans les archives du monastère, on lit en langue latine l'article suivant :

« En 1445, le roi susdit (Don Jean) fit don d'un oratoire précieux ayant trois tableaux : la nativité de Jésus-Christ, la descente de croix, et l'apparition à Marie après la résurrection. Cet oratoire fut peint par maître *Roger* (le nom est écrit ici Rogel) grand et fameux peintre flamand. »

Ce chef-d'œuvre, connu sous le nom de l'autel portatif de Charles-Quint[1], fut tellement vénéré par ce monarque qu'il le faisait transporter à sa suite dans toutes ses expéditions guerrières. C'est dans sa tente et devant cette petite chapelle que l'illustre souverain s'est maintes fois agenouillé, adressant ses prières à Dieu, avant de livrer les combats mémorables qui ont illustré son règne.

Des faits aussi importants et qui se rattachent à ce précieux

[1] Voyez les intéressantes notices que donne Albert Durer sur le voyage qu'il fit dans les Pays-Bas en 1520, publié par D. F. Campe sous le titre de *Reliquien von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.* Voici entre autres choses ce qu'il dit : « Pendant mon séjour à Bruges, on me conduisit dans la résidence de l'empereur qui est d'une grande magnificence, là je vis la chapelle par Roger. » (Le nom de Roger s'écrit en allemand *Rudiger.*) Cette chapelle est, d'après toute vraisemblance, celle que je viens de décrire, puisqu'elle suivait Charles-Quint dans tous ses voyages, et qu'il se trouvait à cette époque dans les Pays-Bas, pour se rendre à Aix-la-Chapelle, afin d'y recevoir la couronne impériale.

tableau le rendent encore plus intéressant. Après la mort de Charles-Quint, il orna de nouveau le monastère la Certosa di Miraflores, où il fut conservé jusqu'à l'époque de l'invasion des armées françaises sous Napoléon. C'est pendant l'occupation de la Péninsule par ces armées, que le hasard le fit tomber en la possession du général d'Armagnac, au moment où il allait périr dans un de ces terribles incendies, où tant de choses précieuses ont disparu sans retour. Il fut acheté de la famille d'Armagnac par M. Nieuwenhuys, de qui Sa Majesté le roi des Pays-Bas en a fait l'acquisition.

Cet objet d'art est dans un état extrêmement remarquable de conservation ; il semble avoir défié le temps, qui a détruit un si grand nombre d'autres monuments moins exposés peut-être à ses ravages que celui-ci ne l'avait été. La boîte même, ou l'encadrement de ces peintures, est resté dans son état primitif ; la serrure seule est moderne.

ATTRIBUÉ A JEAN HEMLING.

N° 16. — LA NAISSANCE DE SAINT JEAN.

BOIS; HAUTEUR 28 $\frac{3}{4}$ POUCES. LARGEUR 18.

Le peintre a pris ce sujet dans le Nouveau Testament, au premier chapitre de saint Luc. — Il a représenté, sous une arcade qui donne vue dans un appartement, une femme élégamment vêtue qui présente le nouveau-né à Zacharie, dont les cheveux et la barbe grise indiquent le grand âge. Il est assis sur un tabouret et tient sur ses genoux un parchemin, sur lequel il écrit que Jean est le nom de l'enfant.

Sur le second plan, qui forme l'intérieur d'une chambre, est Élisabeth couchée dans un lit orné de rideaux d'une étoffe pourpre et dont une garde-malade arrange la couverture. Dans le fond de l'appartement est une porte ouverte, éclairée par le reflet du soleil, par laquelle on voit arriver deux femmes qui viennent pour être témoins de l'heureux événement.

Ce sujet est simplement composé: l'effet du clair-

obscur y est ménagé avec intelligence. On voit par ce tableau que, dès cette époque, nos anciens artistes flamands étaient déjà de scrupuleux imitateurs de la nature, et qu'ils la reproduisaient dans ses moindres détails. On ne peut en effet se faire une idée du temps qu'ils ont dû mettre à accomplir de pareilles œuvres; tout, jusques aux bas-reliefs qui entourent le portique, est d'un travail inouï : ces bas-reliefs présentent des sujets relatifs à la naissance de saint Jean et de Jésus-Christ; tels que : l'Ange du Seigneur se montrant à la droite de l'autel des Parfums, pendant que Zacharie y fait les fonctions de prêtre; Zacharie sortant muet du temple; puis le mariage de la Vierge, l'annonciation, la visitation, et la naissance de Jésus. Au dessous de ces bas-reliefs, au nombre de six, sont les statues des quatre prophètes, qui complètent l'ensemble de ce précieux tableau.

On peut y reconnaître, ainsi que dans le tableau suivant, qu'ils sont de la même main que la chapelle portative de Charles-Quint, déjà décrite. Ils ont également appartenu à cet illustre souverain, et furent, en 1816, transportés d'Espagne à Londres, par une personne attachée à l'ambassade anglaise.

ATTRIBUÉ A JEAN HEMLING.

N° 17. — LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

BOIS ; HAUTEUR 28 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 18.

Sous une arcade coule le Jourdain, dans lequel Jésus-Christ est entré jusqu'aux genoux : il adresse à Dieu sa prière, tandis que saint Jean le baptise, en lui jetant de l'eau bénite sur la tête : près d'eux, au bord du rivage, est un ange agenouillé qui, pendant la cérémonie, tient le manteau de Jésus. Ce groupe de trois figures s'harmonise parfaitement avec le style gothique de tout le tableau. Par une bizarrerie singulière, le peintre a représenté, au haut du ciel, Dieu le père, dans une gloire, peint d'une seule teinte d'un rouge lumineux semblable au ton de feu d'un soleil couchant. Cette partie est entourée de nuages d'où descend le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. On y lit cette inscription latine : Hic est filius meus dilectus, et in eo bene eo placui. — *Celui-ci est mon fils bien-aimé, c'est en lui que j'ai mis toute mon affection.* — Le demi-

cercle de l'arcade est richement entouré de sujets en sculpture tirés du Nouveau Testament. Ce sont : Zacharie recevant la vision du Saint-Esprit et bénissant le Seigneur, saint Jean dans le désert, saint Jean baptisant le peuple dans le Jourdain, Jésus tenté par le diable, Jésus transporté par le diable sur le haut du temple, Jésus transporté par le diable sur la montagne.

Toutes ces imitations de sculpture, ainsi que quatre statues des apôtres, sont rendues avec le même fini que dans le tableau précédent.

Le fond du tableau représente un paysage traversé par un fleuve, dont les rives sont bordées de rochers pittoresquement variés et qui s'éloignent à perte de vue. Il est, ainsi que son pendant, tellement lumineux et vigoureux de ton, qu'ils se soutiennent l'un et l'autre avec éclat parmi les plus beaux ouvrages de cette galerie.

ATTRIBUÉ A JEAN HEMLING.

N° 18. — PORTRAIT D'HOMME.

BOIS; HAUTEUR 14 $\frac{1}{4}$ POUCES. LARGEUR 11 $\frac{1}{4}$.

Devant une fenêtre ouverte est un portrait d'homme que l'on pense être celui du peintre Hemling lui-même; il est vu de trois quarts, coiffé d'un bonnet de velours pourpre, et vêtu d'un habit noir qui n'est bordé que d'une légère bande de fourrure autour du cou; ses deux mains sont posées vers le bas de la bordure.

Ce portrait se détache harmonieusement du paysage, qui est d'une grande fraîcheur de ton, et dont le lointain se termine par la vue d'un monastère.

Les belles peintures de ce temps deviennent excessivement rares, et sont pour la plupart dispersées dans les diverses collections de l'Europe; par conséquent, les amateurs ne trouvent pas souvent occasion de les étudier avec fruit. Il faut donc avoir suivi la carrière des arts avec persévérance pour comprendre combien d'études, de recherches et d'expérience sont nécessaires pour se former une juste appréciation de cette école dont les ouvrages sont si peu connus.

Si notre curiosité nous porte à regretter que les anciens auteurs nous aient transmis si peu de renseignements sur plu-

sieurs peintres du moyen âge, ceux qu'on peut recueillir n'en sont que plus importants, d'autant mieux que des écrivains de nouvelle date ont pour la plupart altéré la vérité dans l'histoire des arts. — On ne peut admettre des opinions qui ne proviennent que de l'ignorance des faits; par exemple, quand on veut nous faire croire qu'Hemling aurait puisé les qualités qui distinguent ses ouvrages dans de prétendues écoles rhénales ou de Cologne, cette supposition est d'autant plus absurde, qu'à cette époque il n'existait aucune école de peinture en Allemagne dont les productions pussent être mises en parallèle avec celles d'Hemling; et j'ose affirmer que ceux qui la soutiennent n'ont pas vu un seul tableau qui puisse venir à l'appui de ce qu'ils avancent. — Il y avait alors quelques artistes qui donnaient de l'espérance, mais ce n'est que depuis Albert Durer, né en 1471, et Jean Holbein, né en 1498, que l'Allemagne a possédé des peintres d'un talent assez remarquable pour être comparés aux nôtres.

Les écoles de peinture des divers pays et des diverses époques se distinguent, en quelque sorte, les uns des autres, comme les diverses langues qui ont chacune leur prononciation et leur accent particulier, que reconnaît immédiatement celui qui les a bien étudiées. De même, celui qui aura acquis des connaissances positives en peinture, distinguera le type des diverses écoles, italienne, française, espagnole, flamande, hollandaise ou allemande, et saisira également les rapports d'imitation qui peuvent avoir existé entre elles.

C'est d'après un examen sérieux de l'art sous ce point de vue que j'affirme que Hemling ne laisse apercevoir d'étude d'aucune

autre école que de celle de Bruges, dont il fut le dernier représentant. Il a été l'élève du célèbre Roger de Bruges, et il forma sa belle manière de peindre sur celle de son maître. — Examinons maintenant ce que l'on raconte de sa vie.

Carel Van Mander donne peu d'informations sur lui; la simplicité avec laquelle il s'exprime prouve qu'il s'est consciencieusement tenu à n'écrire que ce dont il était informé. Voici comment il s'explique :

« Pour ce qui concerne quelques-uns de nos peintres néerlandais dont les ouvrages et la vie ne me sont connus qu'en partie, voici ce que j'ai à dire : Bruges a eu un excellent maître nommé dans ce temps reculé *Hans Memmelinck;* on voit de lui, dans l'hôpital Saint-Jean à Bruges, une châsse ou reliquaire entouré de peintures de petite dimension, exécutées avec tant d'art que maintes fois des amateurs ont offert de l'acquérir en la remplaçant par une châsse en argent. Ce maître avait déjà fleuri à Bruges avant le temps de Pierre Pourbus, qui allait toujours admirer ce chef-d'œuvre lorsqu'il était exposé aux regards du public pendant les jours de fête; il en était si émerveillé qu'il ne pouvait jamais le louer assez. On peut juger par là de l'admirable talent de ce peintre. » Voilà tout ce que dit Carel Van Mander. — Nous trouvons dans son ouvrage le nom de Hemling imprimé ainsi : MEMMELINCK, sans H et avec trois M, ce qui est évidemment inexact, ainsi que je le prouverai par ce qui suivra. Cette méprise a été souvent répétée par d'autres auteurs.

La châsse dont parle Carel Van Mander fut peinte pour l'église de l'hôpital Saint-Jean. Elle a la forme d'un petit monu-

ment gothique, élégamment sculpté en bois doré, et dont les compartiments se trouvent divisés en douze tableaux plus importants les uns que les autres; ils représentent la vie de sainte Ursule, et sont tous peints à l'huile avec une perfection remarquable. Il est inconcevable que des écrivains qui se mêlent de raisonner sur l'art de la peinture avouent eux-mêmes ne pouvoir juger si ces tableaux sont peints au blanc d'œuf, à l'huile ou à la détrempe; ce qui prouve évidemment qu'ils ne s'y connaissent guère. Car celui auquel les procédés de l'art sont familiers ne peut se tromper sur ce point, ainsi que je l'ai expliqué à l'article des frères Van Eyck.

Descamps, qui a écrit avec beaucoup de légèreté, affirme que Carel Van Mander se trompe lorsqu'il dit que Hemling est né à Bruges; il prétend que ce peintre naquit dans la petite ville de Damme, près de Bruges, mais il ne donne aucune preuve à l'appui de sa réfutation; or, il me semble que, quand on nie des faits, il faut au moins pouvoir présenter quelque bonne raison pour justifier son assertion, et c'est ce que Descamps n'a pas fait; en outre, il se trompe encore lorsqu'il prétend avoir lu sur la bordure d'un des tableaux qui se trouvent à l'hôpital de Bruges, OPUS JOHANNIS HEMMELINCK. M. CCCC. LXXIX. Sa description du tableau est aussi incorrecte que celle de l'inscription, puisqu'il dit, tome Ier. page 13, que le tableau auquel il se reporte est la naissance de Notre Seigneur et les Bergers en adoration. Il n'y a point de tableau à l'hôpital Saint-Jean qui représente l'Adoration des Bergers; mais nous voyons par ce qu'il dit des volets qu'il veut parler du tableau de l'Adoration des Mages, peint par Hemling, de la hauteur de 18 pouces sur

21 $\frac{1}{4}$ de largeur, et dans lequel il a introduit le portrait du donateur Jean Floreins, âgé de 36 ans. On dit que le peintre s'y est peint lui-même dans la personne qui regarde par la fenêtre à droite; mais il ne porte pas la robe des malades, ainsi que le dit M. Descamps, dont l'ouvrage fourmille d'erreurs.

Le volet de gauche représente la naissance de Jésus adoré par les anges, et le volet de droite la présentation au Temple. Ces volets sont de la même hauteur que le tableau du milieu et ont chacun 9 $\frac{1}{4}$ pouces de largeur; ils sont peints sur bois, ainsi que tous les tableaux de Hemling. A l'extérieur sont représentés, d'un côté, saint Jean-Baptiste avec l'agneau, et de l'autre côté, sainte Véronique tenant en main le saint suaire. — Ce tableau de petite dimension n'en est pas moins un des plus précieux ouvrages de ce maître; la grâce qui y règne et la délicatesse du pinceau lui donnent un charme infini. Voici maintenant l'inscription *exacte* qui se trouve à l'intérieur du tableau, et au bas de la bordure, avec la signature authentique du maître :

DIT ✦ WERCK ✦ DEDE ✦ MAKEN ✦ BROEDER ✦ IAN ✦ FLOREINS ✦ ALIAS ✦ VANDER ✦ RIIST ✦ BROEDER ✦ PROFFES ✦ VANDÊ ✦ HOSPITALE ✦ VAN ✦ SINT ✦ IANS ✦ IN ✦ BRVGGHE ✦ ANNO ✦ M CCCC LXXIX.

OPVS ✦ IOHANIS ✦ HEMLING ✦

Dans la même année, Hemling termina pour le même établissement un des ouvrages les plus importants qu'il ait faits: il a 65 pouces de hauteur sur 64 de largeur. Le principal sujet est une sainte famille, ou le mariage mystique de sainte Cathe-

rine; sur le volet de droite est saint Jean l'Evangéliste dans l'île de Pathmos, écrivant son Apocalypse; sur le volet de gauche, la décollation de saint Jean-Baptiste. Le fond de ces tableaux représente les événements de la vie de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'Evangéliste; il est remarquable par le fini de l'exécution. Sur les revers des volets sont peints les donateurs et donatrices du tableau, accompagnés de leurs patrons et patrones; dans l'intérieur du tableau, au bas de la bordure, Hemling a distinctement tracé :

✦ OPVS ✦ IOHANNIS ✦ HEMLING ✦

✦ ANNO ✦ M ✦ CCCC ✦ LXXIX ✦ 1479 ✦ ✠ ✦

Ces inscriptions étant lisiblement écrites, il est certain qu'on ne peut prendre la première lettre du nom d'HEMLING pour un M au lieu d'un H; d'autant mieux que l'artiste s'est servi de la même lettre H dans le mot IOHANNIS, sur lequel on ne peut se tromper. — Indépendamment de cette preuve évidente, tous les M sont tellement distincts qu'ils n'ont rien de commun avec les H.

J'ai consciencieusement copié ces inscriptions sans en altérer la moindre lettre; car ce n'est que par la parfaite exactitude que l'on peut éclairer le lecteur.

On sait quel était le pouvoir de la religion en Europe au temps d'Hemling; les chefs des établissements religieux étaient tout-puissants; l'on trouvait parmi eux des esprits éclairés et amis des arts; ce fut un de ces hommes estimables, nommé Jean Floreins Vander Riist, moine au couvent de l'hôpital, qui fit peindre ces œuvres remarquables, comme Hemling lui-

même nous l'apprend dans les intéressantes inscriptions dont j'ai donné copie.

Outre les ouvrages qu'il fit pour l'hôpital Saint-Jean, Hemling peignit aussi, pour l'hospice de Saint-Julien de Bruges, plusieurs tableaux, entre autres un fort remarquable, daté de 1484, représentant saint Christophe portant l'Enfant Jésus à travers le Jourdain. D'un côté des rives du fleuve est saint Eloy; de l'autre, saint Benoît : vers le haut d'un rocher est un hermite tenant une lanterne.

Sur le volet de gauche est agenouillé devant un prie-dieu le donataire du tableau, accompagné de son patron saint Guillaume et de ses cinq fils; sur le volet de droite la donatrice et sa patrone sainte Barbe, debout à ses côtés; une religieuse et dix jeunes filles sont agenouillées derrière elles. Ce tableau, qui est réellement un chef-d'œuvre, se trouve actuellement à l'Académie de Bruges. Hemling peignit encore, en 1485, pour le même hospice, deux volets de petite dimension qui se replient l'un sur l'autre; l'un représente la Vierge donnant une pomme à l'Enfant Jésus, l'autre est le portrait du donateur.

Cet ouvrage se trouve aujourd'hui à l'hôpital Saint-Jean à Bruges. On lit au bas des bordures l'inscription suivante, de la main du maître :

HOC✦OPVS✦FIERI✦FECIT✦MARTINVS✦DE. NEWENHOVEN
ANNO✦DM̂✦148A✦ĀN°✦VERO✦ETATIS✦SVE✦23.

On sait que Hemling a habité l'hôpital Saint-Jean à Bruges; il existe, parmi les marguillers et les religieuses de l'établisse-

ment, une tradition immémoriale, c'est qu'il était soldat et malade lorsqu'il s'y présenta, qu'il y fut reçu, soigné, et y resta longtemps pour peindre les tableaux qui y sont encore conservés.

Un homme de talent qui s'est dévoué au service de sa patrie ne mérite-t-il pas, dans les malheurs qu'il éprouve, toute notre sympathie? — Descamps doit être dans l'erreur lorsqu'il rapporte que « Hemling s'enrôla par libertinage en qualité de simple soldat, et que le déréglement de sa conduite l'avait mené dans la plus grande misère. » N'est-on pas coupable d'avancer légèrement de pareilles assertions? D'après la noblesse et l'élévation de pensées qu'Hemling a déployées dans ses œuvres, on peut, on doit même attribuer ses infortunes à des causes plus honorables.

Le quinzième siècle offrait un vaste champ aux imaginations chevaleresques; la gloire des armes enflammait alors tous les esprits. On pourrait conjecturer avec vraisemblance qu'Hemling s'enrôla sous le drapeau de Charles le Téméraire, soit dans la guerre de 1474, entreprise pour replacer l'évêque de Cologne sur son siége, soit dans la fatale campagne contre les Suisses, campagne si funeste aux Flamands et où Charles le Téméraire resta sur le champ de bataille, près de Nanci, le 5 février 1477. On sait qu'après cette défaite, les débris de l'armée rentrèrent en Flandre dans l'état le plus déplorable.

Cet événement offre plus de rapport avec l'anecdote qui concerne Hemling; et ce qui viendrait encore confirmer cette opinion, ce sont les dates des ouvrages que nous venons de décrire.

Si la vie d'Hemling ne nous est pas si bien connue que nous

aurions pu le désirer, nous avons du moins la satisfaction de connaître un grand nombre de ses ouvrages qui sont autant de pièces authentiques pour nous guider dans l'appréciation de son beau talent. Ses tableaux sont les plus belles pages de son histoire. Il serait à désirer qu'on pût en dire autant de quelques autres artistes, ses contemporains, qui n'ont presque jamais signé leurs œuvres, tels que le célèbre Roger de Bruges, Hugo Van der Goes, Dirck Van Haarlem, Van der Meire de Gand, et d'autres dont les ouvrages sont tellement rares que, quand on les rencontre, on les attribue la plupart du temps à Van Eyck ou à Hemling; et c'est effectivement parce qu'ils ont du rapport avec ces deux grands maîtres qu'on tombe souvent dans cette méprise.

Van Eyck, Roger de Bruges et Hemling ont perfectionné la peinture du moyen âge; ils lui ont donné cette pureté d'exécution et cette candide naïveté qui caractérisent le style du quinzième siècle. Leur pinceau, animé par la religion et le sentiment de l'art, fut une des gloires du règne des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire, et leurs productions rivalisèrent avec ces conceptions de l'architecture gothique qui étonnent encore la postérité.

Dans mes réfutations, je n'ai cherché qu'à constater des faits qui, pour moi, sont avérés. L'expérience m'a appris à me défier des opinions hasardées et de toutes ces théories imaginaires que les écrivains répètent les uns après les autres, et qui tombent devant la réalité, dès qu'on a sous les yeux les monuments eux-mêmes, dont tant de critiques parlent sans les avoir vus ou sans les avoir compris.

DE L'ÉCOLE DE HEMLING.

N° 19. — SAINT CHRISTOPHE.

BOIS; HAUTEUR 15 POUCES, LARGEUR 8 $\frac{1}{2}$.

Saint Christophe, revêtu d'un manteau de couleur écarlate, porte l'enfant Jésus assis sur ses épaules; avec ce précieux fardeau il passe à gué une rivière, sur les bords de laquelle on voit un rocher surmonté d'un monastère, d'où descend un religieux qui tient une lanterne à la main. Dans le ciel apparaissent Dieu le père et le Saint-Esprit.

Le lointain se termine par un paysage; on y distingue des montagnes, des habitations, puis un moulin à eau, près duquel on remarque deux individus qui pêchent à la ligne.

Le premier plan est orné de coquillages, de plantes et d'herbes, qui ajoutent à la variété de ce joli tableau, dont l'exécution défierait la plus précieuse miniature.

QUINTE METSYS,

Né à Louvain vers 1460, mort en 1529.

N° 20. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

BOIS; HAUTEUR 72 POUCES, LARGEUR 54; CINTRÉ DU HAUT.

Dans un paysage orné d'édifices, est agenouillé sur la droite le roi David jouant de la harpe; debout près de lui, est une jeune femme élégamment vêtue qui le montre de la main. Plus bas, est un vieillard ayant une longue barbe blanche; il paraît mettre ses lunettes, et tourne ses regards vers une dame richement parée de bijoux. Cette dame tient un rouleau de parchemin sur lequel est écrit : Gremium Virginis erit salus gentium. A sa droite, est un autre vieillard qui contemple le ciel et tient un rouleau avec ces mots : Agnus ab integro seculorum imolatus. A gauche du tableau, est agenouillé

Salomon; il a la tête découverte; il tient d'une main une toque surmontée de la couronne royale, et de l'autre il porte le sceptre; tandis qu'une jeune personne de distinction lui fait observer au ciel une gloire dans laquelle apparaît la Vierge tenant l'enfant Jésus entouré de quatre anges, dont l'un joue du violon et l'autre de la guitare; au-dessus de la Vierge, on voit le Saint-Esprit et Dieu le Père qui la couronnent.

Cette peinture d'un faire suave se distingue par un coloris clair et agréable; et quoiqu'il y ait dans la composition la symétrie du style gothique, le dessin en est gracieux, et se rapporte à l'époque où Quinte Metsys commençait à se faire remarquer dans la carrière artistique.

Lorsque l'église de Saint-Donat à Bruges fut démolie, ce tableau fut trouvé maçonné entre deux murs, où il était sans doute caché depuis le temps des iconoclastes; il avait été endommagé en divers endroits par des briques qui tombèrent sur la peinture, particulièrement vers le haut du tableau; il a été restauré depuis avec beaucoup de soin.

QUINTE METSYS.

N° 21. — LE BUSTE DU CHRIST.

BOIS; HAUTEUR 23 POUCES, LARGEUR 15 $\frac{1}{4}$; CINTRÉ DU HAUT.

Sur un fond doré, le Christ est vu de face, le regard fixé sur le spectateur. Il tient un globe de cristal surmonté d'une croix en or élégamment travaillée, et lève la main droite en faisant le signe consacré à la bénédiction.

Cette belle tête est pleine de caractère et d'expression. Elle appartient au meilleur temps du maître. Les bords du manteau qui couvre le Christ sont enrichis d'ornements surmontés de perles. Le manteau est agraffé sur la poitrine par une broche ornée de pierres précieuses : ce qui contribue à relever l'éclat du tableau.

QUINTE METSYS.

N° 22. — LE BUSTE DE LA VIERGE.

BOIS; HAUTEUR 23 POUCES, LARGEUR 13 $\frac{1}{4}$; CINTRÉ DU HAUT.

La Vierge, les mains jointes, s'incline avec émotion, et semble adresser une prière à Dieu. Elle est vêtue d'un manteau bleu céleste. Un voile de gaze couvre ses cheveux, et, en laissant entrevoir le bandeau qui lui ceint le front, fait ressortir les grâces de sa figure, dont l'expression est toute religieuse.

Ce tableau, qui est également peint sur un fond doré, fait le pendant du numéro précédent. Tous deux prouvent que Quinte Metsys avait étudié les ouvrages de Jean Van Eyck avec lesquels ils ont du rapport.

Les Pays-Bas ayant été jadis sous la domination espagnole, un grand nombre de nos œuvres de peinture ont passé en Espagne. Les deux tableaux que je viens de décrire ont été apportés de Madrid en 1816.

Vers la fin du quinzième siècle, la ville de Bruges, si florissante jusqu'alors, vit s'éclipser peu à peu son ancienne splendeur. Le haut commerce, auquel elle devait son éclat, commença à se porter du côté d'Anvers ; et les beaux-arts, qui ne se développent qu'avec les richesses et le luxe, prirent peu à peu la même direction. Après Hemling, l'ancienne école de peinture de Bruges tomba en décadence ; elle ne vécut plus que de ses souvenirs, et les flambeaux qu'elle avait allumés, au lieu d'être le foyer de lumières nouvelles, ne servirent plus qu'à guider l'art dans sa marche progressive.

Un autre siècle fit éclore d'autres génies et d'autres idées, et quoique l'émulation d'imiter les anciens fût répandue dans plusieurs villes de la Belgique, Anvers, par son opulence, l'emporta sur les autres et devint le centre de l'école flamande.

C'est à Anvers que florissait Quinte Metsys ; ce fut un des derniers artistes belges qui aient conservé les *purs* principes du style gothique, dont il s'était inspiré d'après le goût de son époque.

Louis Guichardin, dans son ouvrage intitulé *La description des Pays-Bas*, dit, page 131, que Quinte Metsys était de Louvain ; puis, page 133, en parlant des artistes ses contemporains, il cite Jean Metsys comme fils de Quinte Metsys de *Louvain*. Ce dernier était mort depuis 39 ans seulement, lorsque Guichardin publia son ouvrage. Cette double assertion suffirait pour nous faire croire que Quinte Metsys est effectivement né à Louvain, quoique Carel Van Mander le nomme Quinte Metsys d'Anvers. Il faut remarquer, en effet, que Van Mander a écrit

28 ans plus tard, et que ses récits ne sont pas toujours exempts d'erreurs.

Il y a plus; Isaac Bullart, dans son ouvrage sur l'Académie des sciences et arts, publié en 1682, a écrit les lignes suivantes : « Que ceux de Louvain..... ... osent bien disputer à la ville d'Anvers la naissance de ce fameux personnage : mais quelque raison qu'ils aient pour fonder leur prétention, ceux d'Anvers ne veulent aucunement leur céder cette prérogative. »

Ce passage ne prouve qu'une chose, c'est qu'à plus d'une époque on a désigné Louvain comme la ville natale de Quinte Metsys; quoique généralement on ait adopté l'opinion de Carel Van Mander.

La vie de ce peintre offre infiniment d'intérêt; la nature l'avait favorisé d'un génie qui se retrouve dans tout ce qu'il fit. Sa première jeunesse fut laborieuse, il exerçait le métier de forgeron. Ce fut sur l'enclume qu'il commença à donner des preuves de son talent comme dessinateur, et sa réputation sous ce rapport était déjà si bien établie, qu'il fut choisi pour exécuter la grille du tombeau d'Édouard IV, roi d'Angleterre, qui se voit encore dans la chapelle royale de Windsor.

Pour se convaincre de son habileté dans ce genre de travail, il suffit de voir le treillis qui orne le puits placé en face du portail de la cathédrale d'Anvers. Ce treillis est surmonté d'une statue en fer battu qui dénote assez que, déjà à cette époque, Quinte Metsys savait dessiner, et qu'il n'était point aussi novice dans cet art qu'on l'a supposé. On peut conclure de tout ceci, que les biographes ont exagéré une circonstance de l'histoire

de sa vie, en prétendant que son goût pour la peinture fut uniquement le résultat d'un enthousiasme subit que lui inspira la vue de certaines images religieuses.

On attribue avec plus de raison son changement de profession à une longue et dangereuse maladie qu'il fit à l'âge de 20 ans, et qui avait tellement affaibli sa santé qu'il fut obligé de renoncer au rude métier de forgeron. C'est pendant sa convalescence qu'il chercha à dissiper l'ennui d'une oisiveté forcée, en s'appliquant à l'étude de la peinture. Enfin, il existe une troisième version. On rapporte qu'épris de la beauté d'une jeune personne qu'il aimait passionnément, le désir de lui plaire et de se rendre digne d'elle l'arracha à l'enclume et au marteau. Quoi qu'il en soit des motifs qui le déterminèrent, Quinte Metsys ne songea bientôt plus qu'à son nouvel art, et la Belgique eut un grand peintre de plus.

Son nom devint bientôt célèbre, et les belles productions de son pinceau enrichirent plusieurs églises. L'ouvrage le plus remarquable que l'on connaisse de lui est la descente de croix qui se trouve à Anvers. Ce chef-d'œuvre est grandement composé; peint sur bois, il a 8 $\frac{1}{2}$ pieds de largeur sur 7 $\frac{1}{2}$ de hauteur. Cette composition est trop généralement connue pour que je m'arrête à la décrire ici. Je rectifierai seulement une erreur faite par Carel Van Mander et répétée par d'autres. Il s'agit de la principale composition du volet de gauche. Carel Van Mander dit que la fille d'Hérodiade y danse devant Hérode pour obtenir la tête de saint Jean Baptiste; tandis qu'elle est peinte présentant la tête du martyr à Hérode. Cet ouvrage fut exécuté pour la corporation des menuisiers, qui en ornèrent

leur chapelle de la Circoncision dans la cathédrale d'Anvers. — On rapporte que Philippe II admirait tellement ce chef-d'œuvre qu'il fit mille démarches pour l'obtenir; mais elles furent inutiles.

Pendant les troubles de 1566, la corporation parvint à soustraire cette belle composition à la fureur des iconoclastes, et finit par la vendre, en 1577, à un marchand de tableaux nommé Vander Geest; heureusement, quelque temps après, les magistrats écoutèrent les bons conseils de Martin de Vos, et la rachetèrent au prix de 1,500 florins, afin de la replacer dans l'église cathédrale de Notre-Dame. Elle y resta jusqu'à la révolution française; elle fit ensuite un des ornements du musée Napoléon; rendue enfin à la ville d'Anvers par suite des traités de 1815, elle se trouve maintenant au musée de cette ville.

En 1509, Quinte Metsys fit, pour l'église collégiale de Saint-Pierre à Louvain, un bel ouvrage peint sur panneaux[1]. Le tableau du milieu a 6 pieds 11 ½ pouces de hauteur sur 6 pieds 8 ½ pouces de largeur; il représente une sainte famille. Sur le volet de droite, est peinte la mort de sainte Anne; sur celui de gauche, on voit Joachim sur un rocher qui domine un superbe paysage montagneux; un ange descend vers lui, et lui indique Jérusalem que l'on voit dans la distance. A l'extérieur des volets, se trouve, sur un des côtés, Judas qui, pénétré de repentir de sa trahison envers Jésus, vient de rendre au grand prêtre

[1] Cette œuvre est mal exposée dans une des chapelles qui se trouvent derrière le chœur de l'église. Étant placée au-dessous d'une fenêtre, elle reçoit parfois l'eau qui en découle. Pour sauver ce chef-d'œuvre d'une ruine complète, il serait à désirer que MM. les marguillers le changeassent de place.

les pièces de monnaie qui en étaient le prix. Le côté opposé représente une œuvre de charité. Voici exactement la signature du maître, telle qu'elle est écrite sur ce dernier volet :

QVINTE METSYS
SCREEF DIT 1509.

Les travaux de Quinte Metsys sont d'un fini prodigieux ; il paraît avoir été infatigable dans ses études, et n'avoir jamais compté pour rien le temps qu'il mettait à les achever. Quinte Metsys est un nouvel exemple qui justifie le mot de Buffon : le génie est la patience.

Quinte Metsys eut un fils qui fut son élève et s'attacha à imiter sa manière ; si bien que les ouvrages du fils ont été souvent confondus avec ceux du père, quoiqu'il lui fût inférieur sous tous les rapports.

Après une laborieuse carrière, cet artiste termina ses jours à Anvers l'an 1529, et fut enterré dans l'église des Chartreux, qui touchait, à cette époque, aux fossés de la ville ; ses dépouilles mortelles y restèrent jusqu'en 1629 ; elles furent alors transférées avec pompe dans la cathédrale de Notre-Dame et déposées sous la tour de ce superbe monument.

Cette cérémonie se fit sous les auspices et aux frais de Corneille Vander Geest, fils du marchand de tableaux dont nous avons parlé. C'est à lui aussi que l'on doit le monument érigé à la mémoire de l'artiste, et que l'on voit encore à l'entrée du portail de l'église. Ce monument porte une épitaphe, renou-

velée depuis d'après l'original, et conçue dans les termes suivants :

SEPVLTRE VAN M. QUINTEN MATSYS IN SYNEN TYT GROF SMIDT EN DAER NAER FAMVES SCHIL.

Puis sur une pierre surmontée de son portrait, sculpté en médaillon, se trouve écrit :

QVINTINO METSIIS
INCOMPARABILIS
ARTIS
PICTORI
ADMIRATRIX GRATAQ
POSTERITAS
ANNO POST OBITVM
SAECVLARI
CIƆIƆC XXIX POSUIT.

Sur une autre pierre attenante à la première, on lit :

CONNVBIALIS AMOR
DE MVLCIBRE
FECIT APELLEM.

Cette dernière inscription se trouve également sur un lustre en fer battu, attribué à Quinte Metsys, dans l'église paroissiale de Notre-Dame d'Arschot, près de Louvain.

Depuis quelques années on a peint ce lustre en noir ; une étiquette nouvellement écrite et portant la date de 1500 y est attachée. A cette époque, Metsys n'était plus forgeron, mais on

a pu faire forger le lustre d'après un dessin de lui ; il a effectivement du rapport avec le genre d'ouvrages de ce maître. J'en fais mention ici, parce qu'on voit, dans cette même église, une pierre sépulcrale qui passe pour être le tombeau de sa femme. Voici la copie des mots qui se trouvent gravés en caractères gothiques sur la pierre, autour des armoiries :

Hier leet begrave Juffrowe Anna Van Lantrop
huysvrouwe Vn Mr. Matthis Quinntet
en sterff dn 19 juny Ao 1564.

Ce monument n'est pas sans intérêt. D'après toutes les probabilités, il paraît être, en effet, le tombeau de la femme de Quinte Metsys; telle est, du moins, l'opinion de la ville d'Arschot. On peut, il est vrai, lui opposer quelques objections. D'abord le nom propre précède ici le nom de baptême ; puis les deux noms ont une orthographe différente de celle qui se rencontre d'ordinaire. Ceci, au reste, ne doit pas nous étonner ; car il arrivait souvent dans ces temps reculés d'écrire les noms propres d'une manière fort incorrecte, puisque sur la pierre sépulcrale de l'artiste même dont nous parlons, son nom n'est pas exactement celui qu'on lit sur ses tableaux. Enfin, l'intervalle de 35 années entre le décès de l'époux et celui de la veuve pourrait bien suggérer quelques doutes sur l'authenticité du monument. Mais, d'une autre part, il serait fort possible que Quinte Metsys ait eu deux femmes, et que ce soit la seconde qui ait été inhumée à Arschot.

BERNARD VAN ORLEY,

Né à Bruxelles en 1490, mort dans la même ville en 1560.

N° 23. — L'ENLÈVEMENT DES TROUPEAUX DE JOB.

BOIS; HAUTEUR 63 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 28 $\frac{1}{2}$.

Les infortunes de Job, racontées d'une manière si rapide dans le livre qui porte son nom, ont fourni à l'art de la peinture le sujet de plusieurs tableaux remarquables. Van Orley en a fait une œuvre complète dans les cinq tableaux suivants :

Le premier représente l'Éternel entouré d'une gloire, et Satan qui monte vers lui dans des nuages, comme pour venir lui rendre compte des épreuves qu'il a fait subir à la patience du saint homme, en l'accablant de toutes les afflictions humaines. On voit effectivement.

en examinant la principale partie du tableau, l'enlèvement des troupeaux de Job par les Chaldéens. On les voit arriver de toutes parts, dans un paysage montagneux, divisés en plusieurs bandes, et accompagnant des troupeaux considérables de brebis, de bœufs et de chameaux qu'ils viennent de ravir à Job. — Sur le devant du tableau, on remarque deux soldats qui semblent se disputer le butin. Ils sont vêtus d'armures couvertes d'ornements fantastiques richement ciselés et d'un grand effet. Celui qui est le plus rapproché du spectateur, porte un casque d'une forme bizarre. Van Orley a su traiter ces divers accessoires d'une manière toute spéciale, et cependant avec la sévérité de goût convenable au sujet. Il a su y déployer la fécondité de son imagination, comme l'on peut s'en convaincre par tout l'ensemble de cette œuvre historique, dont je donne la description en suivant l'ordre des chapitres de la Bible.

Ce sujet est plein de poésie; l'effet mystérieux du paysage et le caractère des figures y sont rendus d'une manière frappante.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 24. — LE FESTIN DES ENFANTS DE JOB.

BOIS; HAUTEUR 64 POUCES. LARGEUR 65 $\frac{1}{2}$.

Ce second sujet est pris du verset 19 du chapitre premier de l'histoire de Job. Van Orley en a fait le tableau principal. Il se compose de quatorze personnages réunis au festin donné par le fils aîné de Job à ses six frères et à ses trois sœurs. — Pendant le repas, le sommet de l'édifice est occupé par une nuée de démons. Ces esprits du mal soulèvent un vent impétueux qui ébranle les quatre coins de la salle: les débris tombent de toutes parts sur les convives: leur terreur est extrême, plusieurs d'entre eux sont déjà renversés sous la table. Plus près du spectateur sont deux personnages dont l'un reçoit une énorme pierre sur la tête, tandis que l'autre s'enfuit avec effroi.

Les poses les plus difficiles sont saisies d'une manière remarquable dans ce tableau. On y distingue surtout l'action du fils aîné de Job: il veut fuir aussi, mais il en

est empêché par son frère, qui est étendu sur le parquet et qui le retient par la jambe. Ces deux figures forment un groupe dont les mouvements présentent des raccourcis si bien rendus, qu'il semble que les pieds et les mains sortent du panneau.

A gauche est penché contre le pilier une femme tenant à la main un vase d'or d'où le vin s'échappe; une autre femme, vêtue d'une robe bleue, s'est jetée à genoux et se courbe en élevant les bras au-dessus de sa tête, comme si elle voulait parer ainsi les coups qui la menacent. Derrière les piliers, sont étendus deux hommes qui viennent d'être écrasés sous les ruines de l'édifice.

La salle où se passe cet événement est tout à jour et permet à la vue de s'étendre sur la campagne. Là, on voit dans le lointain, d'un côté, les messagers qui viennent annoncer à Job tous ces désastres; et Job qui offre un sacrifice à Dieu et semble prononcer les paroles de l'Écriture :

« Le Seigneur m'avait tout donné, le Seigneur m'a tout ôté; que le nom du Seigneur soit béni. »

Du côté opposé, on découvre à droite des bâtiments que les flammes achèvent de consumer, et Job sur le fumier, livré aux insultes de sa femme et de ses deux amis.

L'ordonnance de ce tableau est ingénieuse ; les figures sont groupées et dessinées avec énergie, et rappellent, sous bien des rapports, le sentiment de la grande école romaine, où Van Orley avait puisé ses belles idées sur la dignité de l'art.

L'architecture offre un coup d'œil imposant par la richesse et la variété des ornements, qui sont d'un travail prodigieux et qui ajoutent au mérite de ce chef-d'œuvre. Van Orley l'a signé d'une inscription poétique écrite en langue flamande sur le pilier à gauche, et dont le sens est : chacun son temps. Voici cette inscription :

+ Elx + syne ⁂ tyt +

orley

1521.

Cette inscription mérite l'attention. Van Orley semble exprimer par ces paroles qu'il se croyait désormais maître de son art, et que son temps était enfin venu.

Au bas du tableau, il a une seconde fois signé en lettres romaines :

BERNARDVS DORLEY +
BRVXELLANVS + FACIEBAT Â DNÎ
M CCCCC XXI iiii MAY

BERNARD VAN ORLEY.

N° 25. — JOB SUR LE FUMIER.

BOIS ; HAUTEUR 63 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 28 $\frac{1}{2}$.

Le troisième volet représente Job dans sa plus grande douleur. Couché sur son fumier proverbial, il tourne, vers le Ciel qu'il implore, ses regards et ses mains suppliantes. Deux chiens sont là, dont l'un vient lui lécher les pieds; et auprès d'eux, un homme, l'un de ceux, sans doute, dont Job avait dit qu'il n'aurait pas daigné les admettre parmi les chiens de ses troupeaux. Cet homme, bizarrement vêtu d'une casquette jaune, d'un gilet vert et d'un pantalon rouge, a une expression brutale : il insulte Job en le menaçant d'un bâton. Cette partie du tableau est rendue avec une énergie qui frappe vivement l'imagination, et remue profondément l'âme.

Au-dessus de la tête de Job, on voit un bâtiment richement décoré de bas-reliefs en bronze, d'un travail admirable, puis au travers d'une ouverture en

forme de balcon, on aperçoit dans une salle un repas splendide, où se réjouissent les faux amis de Job. Parmi eux, est un personnage vêtu de noir qui représente Bernard Van Orley lui-même, alors âgé de 31 ans; sa figure est expressive et il adresse la parole à une jeune femme assise à ses côtés.

La partie supérieure du volet est occupée par un globe transparent où l'on distingue le Juste entre deux anges; c'est la pensée de Job qui monte vers les cieux.

Ce tableau est un des plus curieux de Van Orley par la singularité de sa composition. Il formait, avec le n° 26, la partie extérieure des deux volets qui étaient peints de chaque côté, et que M. Nieuwenhuys a fait scier dans l'épaisseur du bois. Par cette opération qui a merveilleusement réussi, il a séparé en deux chaque panneau, ce qui fait que l'on peut maintenant jouir au premier coup d'œil de l'ensemble de la composition. En comparant entre elles toutes les parties de ce grand ouvrage, on voit que toutes ont été étudiées et finies avec le même soin et le même amour de l'art.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 26. — LA MORT DU JUSTE.

BOIS ; HAUTEUR 65 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 28 $\frac{1}{2}$.

Le quatrième tableau se divise en deux parties. La partie supérieure représente la mort du Juste couché dans un lit orné de draperies pourpres; il est à l'agonie. Près de lui, une femme, tenant un vase à la main, lui donne les dernières consolations, tandis qu'un médecin examine une fiole et semble méditer sur les moyens à prendre pour tenter une dernière épreuve.

Cette scène se passe entre les deux colonnes qui encadrent en partie la perspective de l'appartement: au-dessus, comme par l'effet d'une vision céleste, est l'image de Dieu lui-même, prêt à recevoir l'âme du mourant.

L'autre partie du tableau est le supplice du méchant dont il est parlé dans le discours de Job : le méchant, dans l'enfer et entouré de flammes, subit le châtiment de ses crimes : son attitude fait sentir les affreuses tor-

tures auxquelles il est en proie. La manière dont les formes sont accusées dans ces diverses figures, et le style vigoureux du dessin prouvent dans Van Orley des connaissances anatomiques et l'étude approfondie des ouvrages de Michel-Ange [1]. Il y a une imagination vraiment satanique dans l'idée et l'expression de cette troupe de démons, qui présente au méchant de l'or fondu et des vipères dans un plat.

---

[1] Michel-Ange eut sur la peinture une immense influence. La hardiesse qu'il déploya le premier dans la reproduction des poses les plus difficiles, son énergie dans des raccourcis que personne n'avait osé tenter avant lui, frappèrent tellement les esprits des artistes de l'époque, que l'on ne chercha plus alors, dans les diverses académies de l'Europe, qu'à suivre ses principes. Sous ce rapport, il contribua plus que tout autre maître aux immenses progrès que l'on fit après lui dans l'étude du dessin.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 27. — GUÉRISON ET GLORIFICATION DE JOB.

BOIS; HAUTEUR 63 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 28 $\frac{1}{4}$.

Le cinquième tableau termine ce drame pittoresque. Job, par sa patience, a enfin fléchi le Seigneur : il est guéri et il a reçu le double de ce qu'il possédait auparavant. Il est accompagné de trois personnes de sa suite, et vêtu d'un riche costume asiatique. Debout sur le perron de sa splendide demeure, il lève les bras vers le ciel pour bénir le nom de l'Éternel. Ses quatre amis sont prosternés à ses pieds; l'un d'eux, qui est le plus rapproché du premier plan et qui montre deux brebis, est vêtu d'un manteau vert, sur les bords duquel se trouve écrit en vieux flamand : + BIET + WOER MI AELS IC WOER DII +. — Ce qui veut dire : priez pour moi comme je prie pour vous. Sur le second plan, près d'un groupe de deux chameaux, sont deux autres personnages qui causent ensemble.

HOLBEIN.

N° 28. — UNE DAME DE QUALITÉ.

BOIS; HAUTEUR 29 POUCES, LARGEUR 23 $\frac{3}{4}$.

Cette jeune dame, dont les traits sont bien caractérisés et le regard sérieux, est coiffée d'un bonnet retombant sur le dos, et qui fait ressortir avec avantage ses cheveux châtains aplatis sur les tempes; la collerette de mousseline qui lui couvre la gorge est ornée d'une broderie noire; sa redingote, également noire, est garnie de pelleteries autour de la poitrine; les manches, bouffantes jusqu'au coude, se terminent vers le poignet par des ouvertures en forme de crevés, et laissent entrevoir une partie des manchettes qui entourent ses belles mains, dans lesquelles elle tient un joli chat. Sur sa poitrine pend un bijou en forme de médaillon à ornements d'or, garni d'une émeraude et de quatre perles fines; autour de sa taille est attachée une large chaîne d'or.

Ce beau portrait, qui orna pendant de longues années la collection de feu le banquier Danoot à Bruxelles, est peint avec toute l'élégance qui distingue le beau talent de Van Orley: il l'exécuta après s'être distingué dans l'école de Raphaël.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 29. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

BOIS ; HAUTEUR 9 POUCES, LARGEUR 6 $\frac{1}{2}$; CINTRÉ DU HAUT.

La Vierge est assise près d'une table couverte d'un tapis. L'Enfant Jésus, debout sur cette table, semble vouloir s'éloigner de sa mère; mais celle-ci le retient et paraît surveiller ses mouvements avec une sollicitude toute maternelle. Du côté de l'enfant se trouve écrit le mot latin VENI.

L'expression de la Vierge est empreinte de ce caractère élégant et gracieux que l'on admire tant dans les beaux ouvrages de Van Orley. Le fond de ce précieux tableau est un appartement orné de colonnes, près desquelles une fenêtre, ouverte sur la campagne, laisse voir quelques habitations rustiques.

Ce précieux tableau fut donné par Philippe V au couvent des nonnes de Sarragosse. William Beckford en fit l'acquisition pendant son séjour en Espagne, le transporta en Angleterre et le plaça dans sa belle galerie de Fonthill abbey, où il resta jusqu'en 1822.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 30. — PORTRAIT DE FEMME.

BOIS; HAUTEUR 19 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 13 $\frac{3}{4}$.

Une femme est assise devant une table couverte d'un tapis, sur laquelle est un vase en or élégamment ciselé; des deux mains elle tient un manuscrit entr'ouvert, et l'examine avec attention. Ses traits ont toute la fraîcheur de la plus brillante jeunesse; sa coiffure, que couronne un bonnet à l'italienne, est disposée avec coquetterie. Une simple robe d'une étoffe violet foncé dessine les formes de la taille, et laisse la poitrine à découvert. Les épaules sont cachées par de larges manches drapées jusqu'aux coudes.

La chambre est entourée de boiseries en chêne sculpté avec ornements; près de la dame, une fenêtre s'ouvre sur la campagne; on aperçoit une ville dans le lointain.

BERNARD VAN ORLEY.

N° 31. — LA SAINTE TRINITÉ.

BOIS ; HAUTEUR 51 POUCES, LARGEUR 33.

Le peintre a représenté ce sujet religieux sous la forme de l'allégorie.

Le Christ crucifié est entouré d'une gloire où paraissent le Saint-Esprit et Dieu le Père, qui semble s'approcher de Jésus-Christ. A sa droite est la Charité sous l'emblême d'une femme entourée de quatre enfants ; à sa gauche, une autre femme, remettant une épée dans le fourreau, offre l'image de la Paix. Cette partie, qui se trouve vers le haut du ciel, est très-brillante de couleur. Au pied du crucifix, sur l'avant-plan du tableau, sont agenouillés la Vierge et saint Jean : tous deux, les larmes aux yeux, expriment la plus profonde douleur. — Dans la distance, on voit plusieurs cavaliers se dirigeant vers Jérusalem.

On remarque, dans l'ensemble de ce tableau, que Van Orley revient au style de l'école flamande : il sem-

ble s'écarter de ce beau caractère qu'on reconnaît dans ses meilleurs ouvrages, et dont il s'était si bien pénétré pendant son séjour en Italie. — C'est ainsi que les grands peintres ont eu presque tous, aux diverses époques de leur carrière, diverses manières. C'est en les étudiant sous ce point de vue que l'on peut suivre la marche de leur génie, leurs premiers pas, leurs progrès, le point culminant de leur talent, et leur décadence. Rien de plus intéressant et de plus instructif que cet examen, pour ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture.

Le tableau que je viens de décrire fut acheté, en 1818, de feu M. Himbert à Bruges. Mais à cette époque les couleurs commençaient à se détacher du panneau, qui avait été préparé avec de la craie moulue et de la colle de Malines; cette colle, en se décomposant par l'humidité, avait soulevé la peinture à tel point que l'on a été obligé de l'enlever de l'ancien panneau pour la transférer sur un autre.

Bernard Van Orley, Jean de Mabuse, et après eux Lambert Lombard, furent au nombre des premiers peintres qui introduisirent dans les Pays-Bas ce goût du beau idéal qu'ils avaient puisé en Italie. Rome, Florence et Venise étaient alors pour l'Europe ce qu'avaient été pour la Grèce Corinthe, Delphes et

Athènes. Il semblait qu'il eût été donné aux génies de Timanthe, de Pamphile, d'Apelles, de Protogènes et d'Aristide, si célèbres dans l'histoire de l'antiquité, de renaître dans Léonard de Vinci, dans Michel-Ange, dans Raphaël, dans Corrège, dans le Titien. Ces artistes formaient une série de talents si extraordinaires que leur époque est assurément la plus brillante dans les annales des arts. On venait de toutes parts étudier à leurs écoles, et c'est depuis ce temps que le voyage d'Italie est devenu en quelque sorte une nécessité pour les peintres d'histoire. — L'école de Raphaël prédominait les autres; Bernard Van Orley y fut admis et sut se concilier l'estime du maître, qui l'employa avec ses meilleurs élèves aux peintures du Vatican. Un tel avantage était inappréciable, et les ouvrages capitaux de Van Orley prouvent assez qu'il sut en profiter. Il avait compris, en voyant ce grand maître à l'œuvre, que le beau idéal n'existe pas dans les illusions de quelques doctrines systématiques, dans les vagues imaginations, dans des théories erronées sur la nature et le but de l'art, mais bien dans une appréciation intelligente des beautés de la nature, dans un choix de ces beautés dirigé par le goût, et dans le génie d'imitation qui sait en reproduire la richesse et en coordonner l'inépuisable variété.

Lorsque Van Orley retourna aux Pays-Bas, ses immenses progrès furent appréciés; et ce n'est pas sans raison que la postérité nous a transmis la renommée de son beau talent.

La duchesse Marguerite et l'empereur Charles-Quint lui donnèrent une preuve particulière de leur estime, en l'honorant du titre de leur peintre, et le comblèrent de bienfaits. Il

exécuta pour eux plusieurs ouvrages remarquables. On cite entre autres les *Chasses* de Van Orley, prises aux environs de Tervueren; on y voyait l'empereur avec les seigneurs et les dames de sa cour. Il peignit ces sujets à la détrempe sur carton, et ce fut d'après ces originaux que l'on fit les riches tapisseries qui ornèrent les palais de l'empereur. Van Orley exécuta aussi, et par le même procédé, les seize cartons d'après lesquels on a confectionné les belles tapisseries de la maison de Nassau à Bruxelles. Sur chacun d'eux était représenté un prince ou une princesse à cheval, de grandeur naturelle; c'étaient les portraits des descendants de cette illustre maison.

Carl Van Mander rapporte que le prince Maurice, qui conservait ces cartons à La Haye, les fit copier à l'huile par Jordacns. On peut se faire une idée de la magnificence de ces ouvrages d'après ceux qui existent encore dans la galerie gothique du cardinal Wolsey (Wolsey Hall), au palais d'Hampton-Court. Les tapisseries représentent des sujets de l'histoire d'Abraham; ils ont été exécutés d'après les cartons peints par Bernard Van Orley[1]. On retrouve dans ces grandes compo-

[1] Ces tapisseries étaient tissées à Bruxelles, et non pas à Arras, ainsi qu'on le suppose. La manufacture de Bruxelles était si supérieure à toutes les autres, que Raphaël même y envoya, sous la surveillance de Van Orley, des cartons peints par lui pour servir de modèle aux tapisseries qui ont été exécutées pour le pape Léon X, afin d'en orner la chapelle Sixtine.

Dans le siècle suivant, en 1629, la décadence de cette industrie avait fait oublier ces cartons dans la manufacture. Rubens eut occasion de les y voir, et les recommanda à Charles Ier, roi d'Angleterre, qui en fit l'acquisition.

Ces cartons sont maintenant exposés dans un des appartements du palais d'Hampton-Court.

sitions un caractère de dessin qui rappelle tout à fait le style de Raphaël.

Il est à regretter que la Belgique possède si peu d'ouvrages de nos plus célèbres artistes; la plupart ont passé à l'étranger; et ce qui doit augmenter nos regrets, c'est de voir que le peu de chefs-d'œuvre qui ornent encore quelques monuments publics se détériorent journellement par la négligence de ceux auxquels ils sont confiés; ces hommes ne comprennent-ils donc pas que les choses d'art sont les plus précieuses richesses d'un pays?

Bruxelles, la ville natale de Van Orley, ne possède plus qu'un seul ouvrage de ce maître qui mérite d'être mentionné; c'est celui qui se trouve décrit sous le n° 275 du catalogue du Musée de Bruxelles, sous la dénomination de *Jésus-Christ mort au milieu de saints personnages.*

Cette composition comprend huit figures demi-corps; elle est peinte sur bois, de la dimension de 53 pouces de hauteur sur 49 de largeur. Sur les volets sont représentés les donataires et leur nombreuse famille. Le tableau provient de l'église collégiale de Sainte-Gudule à Bruxelles; il y orna un monument sépulcral; plusieurs auteurs l'ont mentionné.

Cependant, l'œuvre la plus remarquable de Van Orley est, sans contredit, l'histoire de Job que nous avons décrite, et qui forme, avec les autres tableaux que renferme la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas, un ensemble unique en son genre. Les beaux ouvrages de ce maître sont peu communs; on les confond souvent avec des peintures médiocres faites par ses élèves. Il est vrai que ses tableaux eux-mêmes ne sont pas tous à la même

hauteur, et que son talent a eu des inégalités; mais la main ou le faire qui caractérise le maître s'y distingue toujours.

Van Orley fait honneur à sa ville natale; il termina sa carrière en 1560, âgé de 70 ans; ses restes furent déposés dans une chapelle sépulcrale d'une église de Bruxelles démolie sous la République française, celle de Saint-Géry, où fut également inhumée toute sa famille.

Voici les vers que Lampsonius a faits sur Van Orley, ou plutôt sur les libéralités dont le combla la duchesse Marguerite, gouvernante des Pays-Bas :

Aulica quod sese BERNARDO jactet alumno
BRUXELLA, Attalicas doctissima pingere vestes,
Non tam Pictoris, si quis me judice certet,
Arti debetur, quamquam debetur et Arti,
Quam tibi quod carus, Belgarum, Margari, rectrix.
Dùm tibi Apellea nihil est jucundius arte,
Aurea peniculis te dante manubria, et aureos
Sœpe tulit, cusum paulo ante numisma, Philippos.

« Si Bruxelles, cette ville de cour, si habile à peindre des tissus dignes de Pergame (le tissage des tapisseries), se vante d'avoir élevé Bernard, elle le doit moins, à mon avis, à l'art de la peinture, bien que l'art y ait aussi sa part, qu'à l'amitié que tu témoignas au peintre, ô Marguerite, digne souveraine des Belges. Préférant l'art d'Apelles à tous les autres, tu couvris d'or ses pinceaux, et souvent il emporta de chez toi de beaux Philippes d'or tout nouvellement frappés. »

ÉCOLE DE VAN ORLEY.

N° 32. — SUJET ALLÉGORIQUE.

BOIS; HAUTEUR 45 POUCES, LARGEUR 30 $\frac{1}{2}$.

Dans une gloire, le Christ est assis sur un arc-en-ciel; il étend les bras comme s'il faisait des signes à saint Jean, qui est couché sur les nuages et qui exprime la frayeur. On voit sept candélabres avec des cierges allumés, et une épée de Justice suspendue horizontalement devant l'œil du Tout-Puissant.

N° 33. — CONSTANTIN.

BOIS; HAUTEUR 45 POUCES, LARGEUR 30 $\frac{1}{2}$.

Constantin, couvert d'une armure, est agenouillé sur le devant du tableau; son casque est posé à terre: il se prosterne devant l'ange qui descend vers lui et à la vue de la croix qui lui apparaît dans le ciel. Des soldats l'entourent, bannières déployées. Dans le lointain, on voit une attaque de cavalerie, et à droite, sous une espèce de temple, est représentée la cérémonie du baptême de Constantin.

JEAN DE MABUSE,

Né à Maubeuge en 1492, mort vers 1557.

N° 34. — LA DESCENTE DE CROIX.

BOIS; HAUTEUR 52 POUCES. LARGEUR 41 $\frac{1}{2}$.

Vers la droite se trouve une croix contre laquelle est posée une échelle d'où descend un homme tenant le corps du Sauveur, qu'il remet au vertueux Joseph d'Arimathie; celui-ci en soutient les jambes sur ses bras, tandis qu'une sainte femme leur vient en aide pour porter ce précieux fardeau. — La Vierge saisit la main de son divin fils, qu'elle embrasse et arrose de larmes. Sa douleur est extrême: on dirait que ses genoux fléchissent et qu'elle est sur le point de s'évanouir. Saint Jean la soutient et semble fort ému de cette scène de douleur: une femme, vêtue en habit de religieuse, par-

tage son émotion ; les mains jointes, elle adresse de ferventes prières à Dieu. A droite est une autre femme enveloppée d'un manteau vert ; d'une main, elle essuie les larmes qui lui coulent des joues, et de l'autre, elle tient les clous qui ont servi à crucifier Jésus.

Sur le devant du tableau est une tête de mort et quelques ossements, introduits là, sans doute, pour nous faire ressouvenir que tout est passager dans ce monde. — Dans le fond du paysage est la ville de Jérusalem, qui se distingue par la beauté de ses édifices.

Jean de Mabuse semble avoir eu une prédilection particulière pour les descentes de croix : il a fait plusieurs compositions sur ce sujet. Celle-ci a beaucoup de rapport avec la description que donne Carel Van Mander d'un tableau qu'il a vu, vers 1604, à Delft, chez le sieur Magnus. Voici la traduction de l'écrivain hollandais : « Ce tableau est si admirable qu'on ne connaît rien de plus beau de ce maître. Il est d'une belle dimension en hauteur et représente le moment où l'on descend le corps immolé du Christ. Les figures, d'environ un pied et demi de proportion, sont très-ingénieusement composées, drapées avec style, et d'un fini remarquable. Les poses sont belles, et les divers sentiments d'affliction parfaitement exprimés. »

JEAN DE MABUSE.

N° 35. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

BOIS; HAUTEUR 45 POUCES, LARGEUR 17 $\frac{1}{2}$; CINTRÉ DU HAUT.

Les peintres du moyen âge ont représenté dans la plupart de leurs ouvrages des ornements d'architecture dont l'aspect forme souvent un coup d'œil agréable.

On retrouve dans ce numéro et dans le suivant tout le goût que Mabuse avait puisé en Italie, pendant son voyage. L'élégance de style y domine plus que dans aucun autre tableau de ce maître.

Dans une espèce de chapelle, d'architecture bizantine, formée par des colonnes richement décorées d'ornements en bronze, est représenté saint Jean-Baptiste debout. Sa pose est belle: sa physionomie exprime le recueillement et la dévotion: ses cheveux et sa barbe brune font ressortir la régularité de ses traits; sa poitrine est couverte d'un cilice; il porte autour du corps une draperie rouge, et montre de la main droite l'agneau qui est couché à ses pieds.

Le chapiteau qui forme le bas de la niche est orné de deux enfants en bronze qui ressortent en relief et qui tiennent chacun, d'une main, un serpent, et de l'autre, un écusson sur lequel se trouvent ces mots :

IOÂNES LUCERNA
ARD̃S ET LVCENS.

C'est-à-dire : *Joannes lucerna ardens et lucens*, Jean, le flambeau qui brille et qui éclaire.

Plus bas se trouve la signature du maître, ainsi tracée :

IOÂES MALBODI-PINGEBAT.

JEAN DE MABUSE.

N° 36. — SAINT PIERRE.

BOIS; HAUTEUR 45 POUCES, LARGEUR 17 $\frac{1}{2}$.

L'ARCHITECTURE de la niche de ce tableau est exactement semblable à celle du tableau précédent, dont il fait le pendant; le tout y est achevé avec un soin extrême, et l'on serait fort embarrassé de faire un choix entre ces deux compositions.

Saint Pierre occupe cette niche, également en forme de chapelle. Il porte attentivement ses regards vers une Bible qu'il tient à la main, ainsi qu'une clef suspendue par un petit cordon à l'un de ses doigts.

Sa pose est noble, et le tout est dessiné avec une perfection remarquable. Rien n'y est négligé; le pourpoint bleu et le manteau pourpre dont le saint est vêtu, et qui ne laissent à découvert que les pieds, produisent, par la variété de leurs belles couleurs, l'effet le plus séduisant.

Le chapiteau saillant en demi-cercle au bas de la

niche a les mêmes ornements que dans le tableau précédent. Le relief et l'imitation du cuivre en sont si bien rendus qu'on pourrait croire à la réalité. — Sur l'écusson, on lit ces mots :

PETRE PASCE
OVEIS MEAS.

Plus bas, à gauche, est marqué : ANNO : et vers la droite, la date de 1521.

Ces deux tableaux sont parfaitement bien conservés. Ils ont fait partie d'un retable divisé en trois panneaux; celui du milieu représentait une Descente de Croix [1]. En 1810, ils furent achetés à Bruges par M. Nieuwenhuys père, qui les transporta en Angleterre, où pendant de nombreuses années ils ont été en la possession de M. Edw. Solly.

---

[1] Cette Descente de Croix se trouve dans la collection de M. Nieuwenhuys à Bruxelles. La peinture s'étant soulevée par l'effet de l'humidité, a été transférée sur un nouveau panneau.

JEAN DE MABUSE.

N° 37. — LE CHRIST AVANT LA FLAGELLATION.

BOIS; HAUTEUR 14 ½ POUCES, LARGEUR 10

Le Christ, la couronne d'épines sur la tête et vêtu seulement d'une légère draperie autour des cuisses, est assis sur un bloc de marbre surmonté d'une colonne, contre laquelle il s'appuie, comme dans l'attente de la flagellation. Ses traits expriment la douleur qu'il ressent de la cruauté de ses persécuteurs.

Trois hommes d'un aspect hideux, que l'on voit derrière l'élévation où est placé Jésus-Christ, semblent le menacer et l'insulter. Le fond du prétoire où la scène se passe est clos par un mur élevé et laisse entrevoir au delà les ruines d'un ancien portique qui se détachent sur le ciel.

Louis Guichardin a écrit le nom de cet artiste d'après l'épellation de sa ville natale, Maubeuge; Carel Van Mander écrit Mabuse, et le peintre lui-même, en signant ses ouvrages, a latinisé son nom en écrivant *Malbogi*.

En 1841 la commission du Musée de Bruxelles a désigné Mabuse dans son catalogue sous le nom de Gossart. Avant de lui donner

ce nom, la commission a, sans doute, déterré quelques anciennes archives, quelque extrait de baptême, ou un document quelconque qui l'y autorisait. Assurément cette découverte serait précieuse pour l'histoire de l'art; mais, comme nous n'avons aucun éclaircissement à ce sujet, je m'en tiendrai à la signature du maître.

Jean de Mabuse occupe un rang distingué parmi les peintres flamands; et il est bon de remarquer qu'à l'époque où il vivait, on n'acquérait point une réputation par des ouvrages faits à la légère. L'ensemble des productions de ce maître, le soin qu'il a mis à finir ses tableaux, prouvent en lui un génie laborieux, dévoué à son art, et des études consciencieusement poursuivies. Son voyage d'Italie améliora sa méthode, il s'y inspira sur les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui y brillaient alors; mais pourtant, il n'adopta exclusivement la manière d'aucun d'eux. Le style de l'ancienne école flamande a généralement prédominé dans ses ouvrages; ce qui pourrait faire supposer que son séjour en Italie n'a pas été de longue durée.

La plupart des tableaux que j'ai possédés ou vus de Jean de Mabuse représentaient des sujets tirés de la Bible; ces sujets étaient rendus avec tout le talent d'un homme qui a parfaitement compris le caractère sévère qui convient au genre religieux. Quant aux compositions obscènes que l'on a prétendu lui appartenir, je ne pense pas qu'on puisse en citer un seul exemple authentique. Nous ne devons pas confondre ses ouvrages réels avec les œuvres médiocres que l'ignorance lui attribue; ces erreurs de quelques soi-disant connaisseurs ont souvent discrédité nos plus grands peintres.

S'il est vrai, comme on le rapporte, que la vie privée de Mabuse n'ait pas été des plus exemplaires, ses beaux ouvrages n'en laissent certainement pas de traces; ainsi, nous écarterons tout ce qui n'est pas en rapport avec ses œuvres constatées, seuls documents d'après lesquels on peut prononcer avec certitude.

ÉCOLE DE JEAN DE MABUSE.

N° 38. — LA VIE DE SAINT AUGUSTIN.

BOIS; HAUTEUR 67 POUCES, LARGEUR 55 $\frac{1}{2}$.

Ce tableau, divisé en treize compositions peintes sur un seul panneau, et séparées par des arabesques, représente les principales actions de la vie de saint Augustin. Dans la première, le jeune saint lit dans un livre devant un maître d'école, qui écoute et paraît surpris de ses dispositions précoces pour les sciences. La seconde présente une autre école où saint Augustin instruit lui-même des enfants qui sont autour de lui. La troisième est un temple, dans lequel on voit le saint écoutant un sermon que prêche un religieux placé dans une chaire et entouré de plusieurs autres personnes. Dans la quatrième composition, saint Augustin se fait baptiser: dans la cinquième, il se trouve à l'entrée

d'une église où il reçoit l'habit religieux. Le sixième sujet est un cloître où le nouveau moine prêche devant ses confrères ; mais la scène principale est l'intérieur d'une église où saint Augustin est fait évêque par saint Ambroise, qui lui pose la mitre sur la tête. A droite est représentée la vision de saint Augustin Un enfant lui apparaît au bord de la mer, et lui dit qu'il lui serait plus aisé de faire passer l'Océan dans un petit trou qu'il vient de faire dans le sable, qu'à saint Augustin lui-même de pénétrer le mystère de la Trinité. Plus bas est l'intérieur d'un appartement où le pieux évêque distribue des livres à des religieux réunis autour d'une table. Dans un autre compartiment est représentée une femme qui se promène sur le bord de la mer ; cette même femme reparaît plus loin agenouillée devant saint Augustin, qui sort d'une église. Le douzième sujet est l'intérieur d'une chapelle ; debout, devant un autel, est un ange tenant un tabernacle garni d'un verre, au travers duquel se voit un cœur. L'attitude de cet ange indique qu'il donne la bénédiction à saint Augustin, qui est assis à droite, endormi et comme dans un rêve. Le dernier sujet est la mort du saint ; dans l'éloignement, on voit ses funérailles.

Ce tableau ornait autrefois un des autels du couvent d'Everboden, à trois quarts de lieue de Diest.

LUCAS DE LEYDEN,

Né à Leyde en 1494, mort en 1533.

N° 39. — DAVID ET BETZABÉ.

BOIS; HAUTEUR 28 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 26 $\frac{1}{2}$

Dans une galerie, dont l'architecture est richement décorée d'arabesques, on voit le roi David entouré d'un groupe de cinq seigneurs de sa cour. Ils s'entretiennent ensemble, tandis que le Roi reçoit avec courtoisie Betzabé, qui se présente à lui accompagnée de quatre dames. Deux arcades soutenues par une colonne laissent apercevoir une cour où se trouve un palais. D'un balcon de ce palais, le roi David porte ses regards vers Betzabé, qui est au bain.

L'ordonnance du sujet est caractéristique; il y a de la finesse dans le dessin, et les costumes, qui appartiennent au moyen âge, y sont variés avec élégance.

LUCAS DE LEYDEN.

N° 40. — L'ADORATION DES MAGES.

BOIS; HAUTEUR 40 POUCES, LARGEUR 27 $\frac{1}{4}$.

Auprès d'un ancien édifice richement décoré, est assise la Vierge Marie, tenant l'Enfant Jésus, devant lequel est prosterné l'un des mages. Il ouvre ses trésors et lui présente un vase rempli d'or; le second mage, à droite, porte un vase avec de l'encens; et le troisième, le roi nègre, à gauche, tient également un vase précieusement ciselé et renfermant de la myrrhe. Saint Joseph est auprès de la Vierge, contemplant avec admiration les hommages que rendent les trois mages au nouveau-né. Plusieurs personnages de leur suite, militaires ou autres, se groupent sur le second plan près des arcades de l'édifice. On sonne de la trompette par l'une des fenêtres de la tourelle; sans doute pour annoncer avec éclat l'hommage rendu à Jésus par les rois. Dans le lointain, arrivent d'autres individus qui contribuent à donner de l'importance à cette composition. Elle se

complète par trois anges en prière qui planent au-dessus de Jésus.

Les ouvrages de Lucas de Leyden sont rares. Celui-ci est d'une belle conservation ; la fraîcheur des couleurs et la richesse des costumes, ajoutent de l'éclat à ce précieux tableau.

Il porte l'initiale L, et la date 1525.

Lucas de Leyden, ce génie précoce, reçut ses premières leçons de son père, nommé Hugues Jacobs. Il avait à peine de neuf à douze ans, que déjà il avait gravé plusieurs planches sur cuivre dont le mérite surpassait tout ce que l'on pouvait espérer d'un âge si tendre. Son amour du travail le rendait infatigable ; souvent il consacrait des nuits entières à ses études. Le temps qu'il a dû employer à l'exécution de ses belles gravures est immense ; ce qui est cause, sans doute, que ses tableaux sont si peu nombreux. J'ajoute que la plupart des ouvrages avérés de Lucas de Leyden que j'ai rencontrés dans mes recherches sont minutieusement peints, et quoique les dessins en soient caractérisés par un style de maître, les contours en sont parfois trop tranchants. On retrouve dans sa manière la méthode du peintre-graveur qui connaissait pourtant à un degré éminent la théorie de la peinture, et l'on pourrait regretter qu'il ait négligé cet art pour la pratique du burin. Du reste, il n'en est pas moins un excellent peintre en même temps que l'un des plus fameux graveurs de son temps. Sa

manière rappelle l'école de Cornelis Engelbrechtsz, qui a également été son maître, mais qu'il a surpassé de beaucoup.

Carel Van Mander rapporte que de son temps il y avait, à la maison de ville de Leyde, un tableau capital de Lucas, représentant le dernier jugement, dont les diverses figures, et principalement celles des femmes, étaient gracieusement rendues; ce qui prouve, dit-il, que ce peintre avait profondément étudié la nature. Sur l'un des volets du tableau était représenté, en grande dimension, saint Pierre assis; sur l'autre, était saint Paul. La peinture des volets était préférable, pour la vigueur du coloris, à celle du tableau du milieu.

Van Mander fait également observer que plusieurs monarques avaient fait des efforts pour obtenir cet ouvrage, mais que les magistrats n'avaient pas acquiescé à leurs demandes.

Il paraît que, depuis cette époque, les tableaux ont disparu; car les peintures qui se trouvent actuellement à la maison de ville de Leyde ne rappellent en aucune manière le pinceau de Lucas. — Ce peintre ne se plaisait que parmi ses confrères, et il en était aimé. Van Mander dit qu'à l'âge de 33 ans il fit un voyage dans les Flandres et le Brabant; que, comme les gens riches de cette époque, il navigua sur son propre yacht vers Middelbourg, où il se fit une fête de voir le célèbre Jean de Mabuse et d'autres artistes envers lesquels il déploya une grande libéralité. Le caractère enjoué de Lucas de Leyden plut à Jean de Mabuse, il devint son compagnon de voyage, et ils visitèrent ensemble Gand, Malines et Anvers.

Dans toutes ces villes, Lucas de Leyden prit plaisir à convier ses amis à sa table; on parla beaucoup de ses dépenses

et de sa générosité. — Après avoir joyeusement terminé leur voyage, les deux amis se séparèrent. Mais Lucas, qui était d'une faible constitution, se ressentit des fatigues qu'il avait éprouvées; dès lors sa santé s'altéra. Parfois il crut qu'il avait été empoisonné, mais ces suppositions n'ayant d'autre fondement que les rêves d'une imagination maladive, on attribue plutôt son état de souffrance à une étisie qui, après l'avoir fait languir pendant 6 années, le conduisit enfin au tombeau.

Il n'était âgé que de 39 ans.

MARTIN SCHOON.

Né à Bâle en 1498, mort en 1554.

N° 41. — LA MORT DE LA VIERGE.

BOIS; HAUTEUR 14 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 13.

Dans un appartement mystérieusement éclairé, est représentée la Vierge mourante, couchée sur un lit, et entourée des douze apôtres qui lui administrent les derniers secours de la religion. Leur contenance exprime le plus profond chagrin. Saint Pierre, qui semble prendre de l'eau bénite dans un bénitier, est ému au point de ne pouvoir retenir ses larmes; un autre apôtre souffle l'encens dans un encensoir qu'on lui présente, tandis que saint Jean, tenant un cierge allumé, près de la Vierge, récite les prières des agonisants.

Au-dessus du lit de la Vierge, paraît Dieu le père dans une gloire, entouré d'anges qui tiennent un drap blanc, sans doute pour enlever la Vierge dans les cieux.

Ce précieux tableau est admirable par l'expression et le coloris lumineux qui le distingue; il a appartenu à Charles Ier, roi d'Angleterre, et dernièrement il a fait partie de la collection de feu sir Thomas Lawrence. On l'a attribué à divers maîtres, mais il est tout à fait dans la manière d'Holbein, tant pour le sentiment et l'expression des figures que pour l'exécution. C'est absolument le style des beaux ouvrages d'Holbein, que j'ai eu récemment l'occasion de revoir en Angleterre, où se trouvent la plupart de ses meilleures compositions.

JEAN HOLBEIN.

N° 42. — PORTRAIT DE SIR THOMAS MORE.

BOIS ; HAUTEUR 27 POUCES, LARGEUR 21 ½.

La tête du grand chancelier d'Angleterre est couverte d'un petit bonnet noir de forme pointue ; il est vu de trois quarts, ses cheveux châtains retombent à plat et cachent une partie de ses joues, ses sourcils sont fortement prononcés, et son teint pâle fait ressortir l'expression de ses yeux, qui sont d'un bleu foncé. Ses traits sont ceux d'un homme avancé en âge, et sa physionomie annonce les soucis et les graves affaires dont il fut préoccupé sous le règne d'Henri VIII, roi d'Angleterre. Il est revêtu d'un costume de cérémonie, qui consiste en une robe noire, garnie de pelleteries autour de la poitrine ; ses manches sont de velours rouge, il porte la chaîne de l'ordre de la Jarretière ; il a une bague à l'un des doigts de la main gauche et, de la main droite, il tient un papier roulé.

Le fond du tableau est un rideau d'un vert jaunâ-

tre attaché par des cordons rouges. Un piédestal sur lequel il pose le bras droit, porte la date du tableau, M. D. XXVII.

On sait que sir Thomas More, plus connu en France sous le nom de Morus, était né à Londres en 1480, et qu'il fut décapité le 5 juillet 1535, pour avoir refusé de reconnaître la suprématie du roi dans les matières religieuses. Ce tableau a appartenu au duc de Bedford; il fut acheté à la vente que ce seigneur fit faire d'une partie de sa collection, chez M. Christie à Londres, le 31 juin 1827.

Van Mander ignore qui fut le maître d'Holbein; d'Argenville, ainsi que d'autres biographes, rapporte qu'il fut élève de son père, également nommé Jean Holbein. Quoi qu'il en soit, il est certain que ses premières études ont été basées sur d'excellents principes, ce qui est un point important pour tout artiste.

Holbein commença à acquérir de la célébrité lorsqu'il peignit pour la maison de ville de Basle divers sujets de la passion; pour la poissonnerie, la danse des paysans; et sur les murs du cimetière de Saint-Pierre, en la même ville, la célèbre danse des morts, ou danse Macabre, composition allégorique où la mort est représentée sous la forme d'un squelette qui triomphe de l'homme dans toutes les conditions de la vie. Ce sujet avait déjà été traité auparavant par Hemling, ainsi qu'on peut le voir par le tableau que j'ai décrit sous le n° 7.

Pendant le séjour qu'Érasme fit à Basle, pour l'impression de ses ouvrages, il se lia d'amitié avec Holbein qui, plusieurs fois, a fait son portrait.

Leur intimité tourna à l'avantage du peintre, qui, se rendant a Londres, y fut recommandé par Érasme à sir Thomas More, grand chancelier d'Angleterre. Celui-ci le reçut avec bonté, et distinguant bientôt son mérite extraordinaire, l'occupa pendant plusieurs années. Entre autres tableaux, il représenta le chancelier entouré de sa famille; plusieurs de ces portraits étaient si ressemblants, qu'on rapporte que la vie semblait les animer. Lorsque le roi Henri VIII vit ses ouvrages, il les trouva si admirables qu'il lui commanda également son portrait, et le nomma son premier peintre. Dès lors Holbein fut constamment occupé pour la maison du roi, qui le combla de bienfaits, et auprès duquel il jouit constamment de la plus grande faveur. Un jour, un grand seigneur de la cour ayant fortement insisté auprès d'Holbein pour visiter son atelier, celui-ci ne voulut pas acquiescer à sa demande; le lord témoigna vivement son mécontentement; une rixe s'éleva entre le grand personnage et l'artiste. Mais le roi approuva la conduite de son peintre, et ne souffrit pas que cette affaire eût d'autre suite.

Les portraits remarquables qui sont dus au pinceau d'Holbein sont d'autant plus précieux qu'ils représentent les personnages les plus distingués du règne de Henri VIII; rien en effet n'est plus intéressant pour l'histoire que ces reproductions des traits des hommes illustres transmis à la postérité par les premiers artistes de leur siècle.

Holbein mourut de la peste, à Londres, à l'âge de 56 ans.

comblé de faveurs et de gloire. La plupart de ses beaux ouvrages ont été faits en Angleterre; ils furent longtemps l'ornement des différents palais; mais pendant la révolution de 1648 tous les objets d'art appartenants à l'infortuné Charles Ier furent vendus publiquement. Un grand nombre passa à l'étranger; quelques-uns, tels que le portrait d'Anne de Boulen, celui de Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry, et celui de Nicolas Kratzer, astronome de Henri VIII, ornent maintenant la galerie du Louvre.

LAMBERT LOMBARD,

Né à Liége en 1500, mort en 1560.

N° 43. — UNE VISION, SUJET ALLÉGORIQUE.

BOIS ; HAUTEUR 54 POUCES. LARGEUR 22 ; CINTRÉ DU HAUT.

Le haut du tableau représente une gloire, dont le fond est doré, et sur lequel est peint l'archange saint Michel dans une attitude majestueuse. Il est vêtu d'un riche costume de guerrier, les ailes déployées, armé d'un bouclier et d'une lance surmontée d'une croix. Il est accompagné de trois autres anges armés : celui qui porte l'épée de la justice divine est revêtu de pied en cap d'une armure semblable à celles qui étaient en usage au quinzième siècle, et forme un singulier contraste avec les autres qui sont groupés autour des nuages dans des attitudes gracieuses.

Cette vision céleste apparaît sans doute au saint personnage que l'on voit assis et endormi sur une plate-forme, le coude appuyé sur un socle. Le sommeil est parfaitement exprimé sur ses traits : sa longue barbe fait ressortir la sévérité de son visage ; l'élégance du costume, qui n'a cependant rien de recherché, annonce un personnage de distinction.

De la plate-forme, la vue se porte, en suivant les marches d'un escalier, vers un jardin situé dans un bas-fond et entouré d'édifices ornés de tourelles. Au delà d'un mur qui fait partie de l'enclos du jardin, on aperçoit une rivière surmontée d'un pont ; les eaux coulent vers le lointain qui se termine par de hautes montagnes. L'ensemble de ce paysage forme un coup d'œil pittoresque.

En examinant attentivement cet ouvrage, on serait tenté de croire que Lambert Lombard a étudié sous Bernard Van Orley : du moins on y remarque une grande ressemblance avec la manière de peindre de ce dernier.

LAMBERT LOMBARD.

N° 44. — PASSAGE DE LA MER ROUGE.

BOIS; HAUTEUR 54 POUCES, LARGEUR 22; CINTRÉ DU HAUT.

A droite sur les côtes de la mer, près d'un rocher, est réuni le peuple d'Israël : hommes, femmes et enfants, tous entourent Moïse, que l'on voit parmi eux, debout et vêtu d'un costume jaune clair; les épaules sont couvertes d'un manteau rouge. Il tient une baguette, et les mains étendues vers la mer, il semble ordonner aux flots d'engloutir l'armée des Égyptiens qui est à sa poursuite. Effectivement, on voit la mer qui les entoure de toutes parts. La cavalerie, bannière en tête, et l'infanterie paraissent dans la plus grande confusion; les soldats font en vain tous leurs efforts pour échapper à la mort qui les attend dans les eaux. Déjà plusieurs sont noyés; Pharaon est représenté sur un cheval blanc qui se cabre: il est revêtu d'une armure d'un travail précieux, et porte une couronne par-dessus son casque. De son épée il menace trois anges qui descendent du ciel tout armés pour le combattre.

LAMBERT LOMBARD.

N° 45. — LES FLÉAUX DE DIEU.

BOIS ; HAUTEUR 61 POUCES, LARGEUR 11 $\frac{1}{4}$; CINTRÉ DU HAUT.

Cette composition renferme deux tableaux contenus dans un même cadre. Celui de gauche représente, sur le premier plan, un vaisseau qui fait naufrage ; un homme se cramponne aux débris du navire. — Sur le second plan, aux bords de la mer, se trouve un cavalier élégamment vêtu d'un costume moyen âge, et qui semble échappé au désastre. Les mains croisées sur la poitrine, il paraît implorer les secours du Ciel ; un ange armé d'une croix descend vers lui. — Plus loin est représenté le même personnage ouvrant le ventre d'un poisson, dans lequel il trouve des pièces de monnaie d'or. A l'horizon, les côtes de la mer, où l'on découvre un port devant lequel plusieurs navires font naufrage.

Le tableau de droite représente les calamités de la peste. On y voit deux individus étendus par terre, frappés par le fléau ; près d'eux marchent deux porteurs

qui se dirigent, avec une bière recouverte d'un drap de couleur pourpre, vers une église où rentre en même temps une procession suivie du pape portant l'image de la Vierge ; il est accompagné de ses cardinaux chantant des cantiques pour implorer la miséricorde de Dieu. Leurs prières semblent exaucées. Un ange les suit en volant au-dessus d'eux. Sur une tour, dans le lointain, on voit un autre ange remettant l'épée dans le fourreau, comme pour indiquer que la colère céleste est appaisée. Au bas de cette tour, on creuse une fosse pour y enterrer les cercueils qui sont déposés dans un cimetière près de l'église.

Lambert Lombard est l'un des derniers artistes qui se soient distingués au seizième siècle. Il entreprit le voyage d'Italie, où il s'occupa d'études profondes sur les antiquités grecques et romaines. Il fut non-seulement un excellent peintre, mais aussi un habile architecte; et à son retour dans sa patrie, il se distingua dans ces deux arts.

Comme tous les artistes, Lambert Lombard a eu différentes manières de peindre, et ses productions ont été parfois très-inégales. Le poëte Lampsonius, son ami intime, lui a donné des éloges qui ne sont peut-être pas toujours exempts d'exagération, mais que justifient souvent les œuvres du peintre, et surtout les compositions allégoriques dont nous venons de parler. Quoi qu'il en soit, il mérite une place distinguée dans

l'histoire de l'art. La ville de Liége fut son principal séjour; il y forma une école de peinture, dont les meilleurs élèves furent Hubert Goltzius, Frans Floris, et quelques autres qui, vers la fin du seizième siècle, cherchèrent à soutenir l'école flamande penchant vers son déclin. Les artistes continuèrent à faire en Italie des voyages pour se perfectionner par l'étude de l'antique, ils ne rapportèrent que des idées mal conçues, et les exprimèrent dans ce style maniéré qui prouve assez, ainsi que je l'ai dit en parlant des progrès et de la décadence des diverses époques, que parmi ceux qui se livrent à la peinture, il en est peu qui soient doués de ce génie original et fécond qui est le cachet du véritable artiste. Sans lui, tous les modèles sont inutiles, toutes les études insuffisantes.

Depuis 1560 jusque vers 1600, les arts languirent dans un état déplorable. Non-seulement il nous restait peu de peintres remarquables, mais encore tous les encouragements, tous les moyens qui pouvaient les relever, disparurent successivement au milieu des malheurs qui nous accablèrent sous le règne de Philippe II, lorsque les guerres civiles, occasionnées par le fanatisme religieux, anéantirent cette foule de belles institutions tant vantées dans l'histoire de notre ancienne patrie. Sous le fardeau de ces calamités, les arts restèrent pendant de longues années dans un état de prostration complète. Ce fut Rubens qui les releva, en formant cette immortelle école de peinture, qui fit du dix-septième siècle la plus brillante époque de l'histoire des arts dans les Pays-Bas.

LUCAS CRANACH (LE VIEUX),

Né à Cranach en 1470, mort en 1553.

N° 46. — PORTRAIT DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN Ier.

BOIS; HAUTEUR 26 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 19.

L'EMPEREUR Maximilien, vu à peu près de profil, porte un chapeau à larges bords, d'une forme plate, garni sur le devant d'un médaillon en or. Ses cheveux qui sont gris lui couvrent les oreilles, ce qui donne à sa physionomie un effet original et beaucoup d'expression. Son costume consiste simplement en une partie de robe qui lui entoure la poitrine, et un manteau de couleur pourpre garni d'un collet en fourrure.

Les armes de l'Empereur et l'inscription ci-dessous, se trouvent sur le fond du tableau :

POTENTISSIMVS . MAXIMVS . ET INVICTISSIMVS CAESAR MAXIMILIANVS QVI . CVNCTOS . SVI . TEMPORIS . REGES . ET PRINCIPES IVSTICIA . PRVDENCIA . MAGNANIMITATE . LIBERALITATE . PRAECIPVE . VERO . BELLICA . LAVDE . ET ANIMI FORTITVDINE . SVPERAVIT . NATVS EST . ANNO . SALVTIS . HVMANAE M . CCCC LIX . DIE MARTII IX . VIXIT . ANNOS . LIX MENSES . IX DIES . XXV DECESSIT VERO ANNO M D . XIX MENSIS . IANVARII . DIE . XII QVEM . DEVS OPT . MAX . IN NVMERVM VIVENCIVM . REFERRE . VELIT .

« Très-puissant, très-grand et très-invincible César, Maximilien, qui surpassa tous les rois et princes de son temps en justice, prudence, magnanimité, libéralité, et surtout en vertu guerrière et force d'âme, naquit l'an de notre salut 1459, le 9 mars; vécut 59 ans, 9 mois et 25 jours, et mourut l'an 1519, le 12 janvier. Dieu très-bon et très-grand veuille bien le placer au nombre des vivants.

ÉCOLE DE VANDER MEIRE.

Peint vers la fin du 15me siècle.

N° 47. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

BOIS; HAUTEUR 14 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 9 $\frac{1}{4}$, (TABLEAU DU MILIEU); LES VOLETS, HAUTEUR 16 POUCES, LARGEUR 6 $\frac{1}{4}$.

Le tableau du milieu représente une allégorie religieuse. On y voit dans un paysage le Christ crucifié; devant lui est prosterné saint François, vêtu d'un manteau à capuchon et d'un froc blanc entouré d'une ceinture à laquelle pend un rosaire. Il adresse de ferventes prières à Jésus-Christ, qui semble les exaucer. En effet, on voit l'ange qui est aux côtés du Christ offrir à saint François la couronne et le paradis, qu'il indique en lui désignant le ciel. — Au pied de la croix est le démon, qui cherche en vain à attirer saint François à lui.

Sur les volets sont représentés les donateurs du tableau.

ÉCOLE DE BRUGES.

Peint vers 1500.

N° 48. — SAINTE FAMILLE.

BOIS; HAUTEUR 29 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 45 $\frac{3}{4}$.

Sur un trône est sainte Anne assise; elle tient un livre de prières et pose la main droite sur l'épaule de la Vierge, qui, également assise à ses pieds, tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Celui-ci présente une bague à sainte Catherine qui, en retour, lui offre modestement un œillet. — Sur le second plan du tableau, de l'un des côtés du trône, est saint Jean-Baptiste; il tient un livre; de l'autre côté est saint Louis, vêtu en roi de France; plus près est agenouillée sainte Barbe, attentivement occupée à lire. — Ce groupe se compose de sept figures symétriquement rangées dans une salle d'une architecture à colonnes. Entre ces colonnes sont

des ouvertures en forme de fenêtres, qui donnent sur un jardin entouré d'un mur bâti en briques; au delà du mur sont représentés, en divers endroits du paysage, des sujets analogues au tableau, tels que : saint Jean baptisant Jésus, la rencontre de Zacharie et de sainte Anne, et la visitation de la Vierge.

Tous les ornements et les moindres détails en sont richement travaillés; mais pourtant avec beaucoup moins de délicatesse que dans les beaux ouvrages du moyen âge.

MICHEL COXCIE,

Né à Malines en 1497, mort en 1592.

SIX TABLEAUX D'APRÈS VAN EYCK.

N° 49. — LA SAINTE CÉCILE.

BOIS ; HAUTEUR 59 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 25 $\frac{3}{4}$.

Sainte Cécile joue sur le clavier d'un orgue, devant lequel elle est assise; son maintien est simple et élégant: son costume se compose principalement d'un manteau jaune largement drapé et damassé, enrichi d'ornements de velours noir et bordé de pelleteries. Plusieurs anges, richement vêtus, sont réunis auprès d'elle et paraissent disposés à se joindre à son concert; car l'un d'eux tient un violon et un autre une harpe, ce qui forme un groupe naïvement composé et peint avec beaucoup d'art.

Sur le revers du panneau, on voit la Vierge devant un prie-dieu: le Saint-Esprit descend vers elle. Dans une niche au-dessus du plafond est un des évangélistes,

qui fait attention à ce qui se passe dans l'appartement où se trouve la Vierge.

Le seul changement que Coxcie ait fait dans cette copie, c'est qu'il a fait ressortir davantage la physionomie de sainte Cécile.

N° 59. — UN CHŒUR D'ANGES.

BOIS ; HAUTEUR 59 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 25 $\frac{3}{4}$.

Un groupe de huit anges chantent en chœur. Ils sont debout devant un lutrin richement sculpté en bois de chêne et orné d'une image de saint George terrassant le dragon. Sur le lutrin est placé un livre de musique, dont une feuille entr'ouverte laisse apercevoir quelques notes. La physionomie des anges offre avec une telle vérité l'expression de personnes qui chantent, qu'on reconnaît dans leurs traits la dégradation des sons. Leur chevelure est garnie d'un bandeau orné de pierres précieuses, et ils sont revêtus d'habits pontificaux de la plus grande richesse.

Au revers du panneau est représenté l'ange Gabriel, couvert d'un manteau blanc attaché sur la poitrine par une agrafe enrichie d'une pierre fine et de quatre perles : il est agenouillé et tient de la main gauche une tige de fleurs de lis. Il adresse à la Vierge la salutation angélique.

Dans une circulaire en forme de niche, qui se trouve au-dessus du plafond de l'appartement où est l'ange Gabriel, on voit, comme dans le pendant de ce tableau, un des évangélistes examinant la sainte Bible, qu'il tient entr'ouverte devant lui.

N° 51. — LES ERMITES EN PÈLERINAGE.

BOIS ; HAUTEUR 53 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 19 $\frac{1}{4}$.

Dans un paysage montagneux et richement orné de diverses sortes d'arbres, paraît saint Christophe enveloppé dans un manteau rouge. Sa longue barbe, qui est d'un brun foncé, lui donne un air grave. Sa tête est couverte d'une toque ; d'une main il tient un long bâton, et de l'autre il désigne le chemin à un grand nombre d'ermites qui le suivent en pèlerinage.

N° 52. — LES ERMITES EN PÈLERINAGE.

BOIS ; HAUTEUR 53 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 18 $\frac{1}{2}$.

Cette composition, qui fait suite au tableau précédent, présente également un pèlerinage de huit vieux ermites à longue barbe. La diversité d'expression de leurs physionomies est singulièrement remarquable, et la dévotion y est parfaitement caractérisée : ils tiennent à la main leurs rosaires et prient, chemin faisant.

ils sont suivis de deux anges que l'on voit à côté d'un rocher devant lequel passe la route qui traverse le paysage.

N° 53. — LES MILICES DU CHRIST.

BOIS ; HAUTEUR 53 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 19.

Sur une route qui traverse un paysage montagneux, s'avance un groupe de cavaliers de distinction dont les costumes sont des plus variés. Trois porte-étendard ouvrent la marche. Leur tête est ceinte d'une couronne de laurier ; ils portent des cuirasses d'acier d'un éclat extraordinaire. Deux de leurs bannières sont rouges ; l'une est traversée d'une croix blanche, l'autre de croix jaunes ; et la troisième, qui est celle du milieu, est blanche, avec une croix rouge. Le noble caractère des figures et les formes des chevaux rappellent dans cette copie le style de beauté sévère qui distingue les chefs-d'œuvre de Van Eyck.

N° 54. — LES MILICES DU CHRIST.

BOIS ; HAUTEUR 53 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 19.

Ce tableau, qui fait également suite au précédent, est un cortége qui accompagne le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Ce prince porte une petite barbe pointue et un costume rouge, avec un bonnet de même couleur ;

à sa droite est Hubert Van Eyck montant un cheval blanc, vêtu d'un surtout de velours bleu et d'un bonnet garni de fourrures: à sa gauche est son fils Charles le Téméraire et Jean Van Eyck. Ce dernier porte un costume noir, et la toque qui couvre sa chevelure est d'une forme singulière.

Les originaux, peints par le célèbre Van Eyck et qui ornaient l'église de Saint-Bavon à Gand, sont généralement connus sous la dénomination de l'*agneau paschal*. Ils attirèrent à un si haut point l'admiration du roi d'Espagne, Philippe II, qu'il les fit copier par Michel Coxcie. Philippe II chargea lui-même le Titien de faire parvenir au peintre flamand du bleu d'outremer pour ce travail. Van Mander rapporte que l'outremer employé seulement au manteau de la Vierge, avait coûté 36 ducats. Ce fait paraît exagéré, et il est fort probable que cette quantité de couleur bleue aura servi à l'ouvrage tout entier. Coxcie s'en occupa pendant deux ans. Les copies furent envoyées ensuite à la cour de Madrid; le roi en fut très-satisfait, et l'artiste reçut en récompense de son travail 4.000 florins, somme très-élevée pour cette époque.

Lucas de Heere [1], écrivain de ce temps, fit une ode en vers

---

[1] Lucas de Heere, né à Gand en 1534, peintre et poëte, apprit les principes du dessin chez son père, Jean de Heere, un des plus célèbres sculpteurs et architectes de son temps. Lucas fut plus tard élève de Frans Floris qui lui enseigna l'art de peindre. Il termina son honorable carrière le 29 août 1584.

flamands, en l'honneur de Van Eyck et de Michel Coxcie. Il y dit entre autres choses :

Ons Graef Coningh Philips dit werek soo heeft verheven,
(Ghelijek als hy heeft sin in alle Const eerbaer)
Dat hy dit nae liet doen, en heefter voor ghegheven
Vier duysent guldens ooek, oft op een weynigh naer.
Michiel Coxcie vermaert, den tijdt van een twee jaer
Was doende om dit te doen, ter plaetse in dees Capelle,
Sijn eer' heeft hy betreft, en wel ghenomen waer,
Van t'eerste tot het leste, als eonstigh werck-gheselle.
In Spaengien dees Copie is (op dat iek't vertelle)
Te Vendedoly nu, tot een ghedaehte bloot
Van onses Conings liefde, als die iek boven stelle,
Van Eyck, en oock Coxcie, tot lof en eere groot.
Schade leer u. Lucas de Heere.

Les six tableaux décrits depuis le n° 49 jusqu'au n° 54, ont fait suite aux ouvrages que Michel Coxcie peignit pour Philippe II, et sont les mêmes compositions que les tableaux peints par Van Eyck. Ceux-ci furent acquis en 1816 du chanoine Volders par M. L.-J. Nieuwenhuys père, et font actuellement partie du Musée royal de Berlin.

JEAN METSYS,

Né à Anvers vers 1500, vivait encore en 1568.

N° 55. — LE FAUCONNIER.

BOIS; HAUTEUR 14 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 9 $\frac{1}{2}$; CINTRÉ DU HAUT.

On ignore quel est le personnage que représente ce portrait. Par sa pose naturelle et sans affectation, on voit que l'artiste n'a eu d'autre but que de suivre scrupuleusement la nature. Le faucon même, qu'il tient sur le poing, est rendu avec beaucoup de vérité.

Le costume du personnage consiste en une toque rouge et une pelisse *à la chevalière*, garnie de fourrures, et laissant à découvert la chemisette qui se termine autour du cou par des rubans noirs entrelacés de manière à former un dessin carré.

Le fond du tableau est un bout de paysage, où, sur une élévation, est situé un vieux château. Un cerf broute au bas de la montagne.

JEAN METSYS.

N° 56. — PORTEMENT DE LA CROIX.

BOIS; HAUTEUR 39 POUCES. LARGEUR 31.

Le Sauveur, accablé sous le fardeau de la croix, paraît épuisé de fatigue : il souffre avec calme les mauvais traitements de deux bourreaux : l'un le tient par les cheveux, l'autre menace de le frapper avec un bâton ferré ; la plus atroce cruauté est exprimée dans les gestes hideux avec lesquels ils le pressent de hâter sa marche vers le supplice. Un troisième individu qui accompagne le Christ représente sans doute Simon, qui voulut l'aider à porter la croix ; ils sont suivis de deux cavaliers, car l'on aperçoit en partie la tête des chevaux. Cette marche au calvaire se compose en tout d'un groupe de six figures rendues avec beaucoup d'expression, et l'ensemble du tableau inspire l'horreur du forfait qu'il représente.

Ce tableau est un des meilleurs de ce maître : il rappelle sous le rapport du fini la manière de son père Quinte Metsys, dont il fut l'élève.

PIERRE POURBUS,

Né vers 1510, mort en 1583.

N° 57. — SUJET ALLÉGORIQUE.

BOIS; HAUTEUR 48 POUCES, LARGEUR 74 $\frac{1}{2}$.

En jetant un coup d'œil sur ce tableau, on remarque d'abord une table couverte des débris d'un repas: autour de cette table sont réunis douze personnages accompagnés de Cupidon, et divisés en quatre groupes allégoriques qui désignent probablement les différentes phases de l'amour.

Dans le premier groupe, qui est à gauche, est peint un beau cavalier vêtu d'un élégant costume du seizième siècle; sur la ceinture de son pourpoint est écrit ADONIS; il est caressé avec tendresse par une jeune femme assise à sa gauche, et portant, sur un ruban qu'elle a autour du bras, le mot AFFECTIO. Sa coiffure est surmontée

de deux ailes. A la droite d'Adonis est assise une autre belle femme désignée par le mot PASITHEA ; c'est le nom que plusieurs mythologues donnent à celle des Grâces que l'on appelle ordinairement Thalie. Elle a près d'elle l'Amour appuyé sur ses genoux. Le second groupe est un cavalier qui a le teint coloré et porte une longue barbe brune ; l'artiste l'a désigné sous le nom d'ACONTIUS ; il entoure du bras droit une femme dont la gorge est découverte, et qui porte écrit sur sa ceinture le mot AGLAIA, le nom de la seconde des Grâces. Aglaïa retient Acontius par un mouvement de son bras qu'elle lui jette autour du cou, comme pour détourner l'attention qu'il porte vers une autre femme assise à sa gauche et qui ne paraît pas indifférente aux caresses de sa rivale. Cette dernière femme porte le nom allégorique de CORDIALITAS ; un cœur en médaillon est suspendu à son cou. Le troisième groupe se compose de deux personnages, l'homme nommé SAPIENS, *le sage*, est avancé en âge et tient des deux mains sa femme, dont le regard est plein de modestie ; celle-ci se nomme FIDVTIA, la confiance ou la bonne foi.

Le quatrième groupe est formé d'une jeune personne ayant la chevelure garnie d'une couronne de fleurs et croisant ses deux mains sur la poitrine, elle se nomme

REVERENTIA, *respect;* elle s'approche d'un berger nommé DAPHNIS. Daphnis, qui tient de la main gauche un flageolet, est assis près d'EVPHROSINE, la troisième des Grâces. Celle-ci lui montre un papier que l'on voit sur la table. Sur ce papier est un air noté dont on distingue les paroles suivantes :

Ung gay bergier prioit une bergiere....
Allez, dist-elle....
..... Deshoneste vostre

Le reste de la chanson est caché. A droite, au bas du tableau, est assis à terre un personnage qu'à son masque et à ses grelots on reconnaît pour la *Folie*. Le fond du tableau est un paysage; à droite, une forêt que traversent deux cavaliers qui paraissent converser ensemble.

L'allégorie de ce tableau est, en quelque sorte, transparente. Que l'on soit demi-dieu, héros ou berger, que l'on se nomme Adonis, Acontius ou Daphnis, tant que l'on est jeune, les qualités solides de la femme, la *modestie,* la *cordialité,* l'*affection,* ne suffisent pas pour enchaîner le cœur de l'homme. Il demande encore les grâces, la volupté, le badinage, Pasithée, Aglaë, Euphrosine. Il se laisse aller à leurs charmes, et sacrifie à ces mérites extérieurs et matériels le bonheur que lui pro-

mettait un attachement plus réel et plus vertueux. C'est pour cela que l'amour est accompagné ici de la folie : c'est pour cela que chacun des jeunes héros est placé entre deux femmes, et l'on prévoit aisément que la plus séduisante triomphera de la plus dévouée. Un seul personnage n'a qu'une femme près de lui. il est plus âgé que ses compagnons, et il se nomme le *Sage*. Sa femme s'appelle la *Bonne foi;* et le peintre a voulu nous montrer ainsi que le seul amour raisonnable et durable est celui qui nous attache dans l'âge mûr à la femme légitime, dont la fidélité éprouvée a déterminé notre confiance.

Ce tableau, qui est un des beaux ouvrages de Pourbus, provient de la collection du banquier Danoot, de Bruxelles, il est signé :

PETRVS POVRBVS
FACIEBAT.

PIERRE POURBUS.

N° 58. — DIVERS PORTRAITS DE PERSONNAGES DE DISTINCTION.

BOIS; HAUTEUR 31 POUCES, LARGEUR 11.

Cette peinture est le volet d'un tableau qui, sans doute, a servi à un monument sépulcral : il représente les portraits de six gentilshommes cuirassés *de pied en cap*, et recouverts en partie par une robe de hérant d'armes; ces robes sont ornées d'armoiries. Le plus âgé de ces gentilshommes paraît être le chef de la famille; il porte au côté droit une clef d'or, ce qui pourrait faire supposer qu'il fut chambellan d'un des rois de son temps. Il est agenouillé, les mains jointes, devant un prie-dieu, aussi bien que les autres personnages qui sont derrière lui.

Sur le devant du tableau est un casque près duquel repose un chien de chasse.

PIERRE POURBUS.

N° 59. — PORTRAIT D'UN MAGISTRAT.

HAUTEUR 33 POUCES, LARGEUR 26 $\frac{1}{2}$.

Le magistrat est vu de trois quarts, coiffé d'un petit bonnet de feutre ; il porte une longue barbe rousse, ce qui ajoute à la gravité de sa physionomie. Son habillement se compose d'un pourpoint noir dont les manches tailladées sont d'un violet foncé ; d'une main il tient le pommeau de son épée ; de l'autre, un papier sur lequel est écrit ÆTATIS SVÆ 34. FORTVNE LE VEVLT. Le fond du tableau est un paysage montagneux, avantageusement ménagé pour mieux faire ressortir le portrait, que Pourbus a peint dans un fort beau style.

PIERRE PAUL RUBENS,

Né à Cologne en 1577, mort à Anvers en 1640.

N° 60. — LE CHRIST DONNANT LES CLEFS A SAINT PIERRE.

BOIS; HAUTEUR 51 POUCES, LARGEUR 41 $\frac{1}{2}$.

Ce tableau représente le Christ qui reparaît parmi ses disciples; il est vêtu d'une draperie blanche dont une partie tombe de l'épaule, et laisse à découvert la poitrine jusqu'à la plaie. Sa physionomie, d'une belle expression, respire la grâce et la miséricorde; il désigne les deux brebis qui sont à sa gauche, et adresse la parole à saint Pierre, qui baise la main de son maître. celui-ci lui remet les clefs du Ciel et de l'Enfer, tandis que saint Paul, saint Jean et saint Jacques, qui sont présents, écoutent ses paroles avec surprise et attention.

Ces cinq figures, vues jusqu'aux genoux, sont réunies en un seul groupe et forment un ensemble admirable. Les vêtements sont largement drapés, chaque physionomie présente le caractère que comporte le personnage.

La noblesse de la pensée, la correction du dessin, l'harmonie des couleurs, tout s'élève ici au plus haut point de perfection; aussi Rubens semble avoir exécuté cet ouvrage avec un soin tout particulier et à l'époque la plus brillante de sa carrière : il le fit pour les héritiers du vicomte d'Amant, chancelier du conseil souverain de Brabant. Ce tableau fut placé sur un petit autel à la droite de l'entrée de la chapelle du Saint-Sacrement de miracle, dans l'église collégiale de Sainte-Gudule à Bruxelles; l'autel et le tableau devaient servir au monument sépulcral du chancelier, de sa femme et de leur postérité.

La plupart des révolutions sont fatales aux beaux-arts; les chefs-d'œuvre que possédaient les églises ne furent pas épargnés par la révolution française; non-seulement les biens du clergé furent confisqués au profit de la république, mais les Français s'emparèrent de tous les plus beaux objets d'art, dont ils dépouillèrent les monuments publics pour les transférer au Louvre. Les marguillers de Sainte-Gudule, pour que le tableau

de Rubens ne leur fût pas ravi, l'enlevèrent eux-mêmes de leur église et le vendirent sous main à feu M. Lafontaine, pour une somme considérable, employée dans la suite à subvenir à l'entretien de la cathédrale de Bruxelles, qui perdit ainsi son plus bel ornement.

Il passa ensuite à Londres, d'où MM. Nieuwenhuys le rapportèrent en 1821 à Bruxelles, et le vendirent à S. A. R. le prince d'Orange.

PIERRE PAUL RUBENS.

N° 61. — LA SAINTE TRINITÉ.

TOILE ; HAUTEUR 83 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 56.

Des chérubins et des anges sont groupés au milieu de la gloire céleste où sont assis Dieu le Père, tenant un sceptre, et Jésus-Christ, tenant la croix; leurs pieds sont posés sur le globe du monde, soutenu par trois anges, qui volent avec leur fardeau à travers les nuages. Dieu le Père, sous la forme d'un vieillard vénérable, la chevelure et la barbe blanches, est vêtu d'un riche costume couleur d'or, et orné de pierres précieuses; Jésus-Christ, assis à sa droite, a les genoux enveloppés d'une draperie de couleur pourpre qui laisse à découvert ses plaies; l'expression de sa figure est pleine d'une mansuétude toute divine. Au bas du tableau, à droite, est saint Jean qui tient le livre de l'Évangile et un calice d'où sort un serpent; à gauche, saint Paul dont l'attitude courbée annonce la vieillesse; il s'appuie sur l'épaule d'un jeune garçon. Tous deux ils portent leurs

regards vers le ciel, et semblent en extase à la vue de la gloire où est assis le Sauveur du monde. Ce groupe, vu à mi-corps, complète cette belle composition qui fut exécutée pour être placée dans l'église de l'Ange-Gardien à Madrid. En examinant les anges et les chérubins qui entourent la gloire, on peut s'apercevoir que Murillo avait étudié avec fruit les ouvrages de Rubens, et l'on peut dire avec fondement que l'école flamande a exercé une influence assez marquée, sous ce rapport, sur l'école espagnole, à l'époque où les deux pays étaient réunis sous le même sceptre.

Rubens a reproduit le même sujet d'une manière différente. La galerie royale de Munich possède un tableau à peu près semblable, mais dont la composition n'est pas aussi complète que celle-ci. On n'y voit point le groupe des apôtres.

PIERRE PAUL RUBENS.

N° 62. — LE DENIER DE CÉSAR.

BOIS ; HAUTEUR 55 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 73.

Le sujet du tableau est pris de l'Évangile de saint Mathieu, chapitre XXII.

Cette œuvre historique se compose de neuf figures vues jusqu'aux genoux : elle représente le moment où les disciples des Pharisiens entourent Jésus, dans le dessein de le surprendre dans ses paroles. On remarque parmi eux un juif à tête chauve et à barbe noire, qui vient de lui adresser cette question insidieuse : Sommes-nous libres de payer le tribut à César, ou de ne pas le payer ? — Jésus tient de la main droite la pièce de monnaie qu'on lui présente, et lève la main gauche vers le ciel en répondant : Rendez donc à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.

Rubens a parfaitement rendu cette scène : toutes les physionomies des personnes qui entourent le Christ désignent la surprise et le désappointement qu'elles éprouvent à cette sage réponse.

Les costumes sont variés de manière à faire ressortir la figure principale, celle du Christ. Pour tout accessoire, un fond d'une architecture simple, orné d'une niche.

Cette composition est généralement connue par les diverses gravures qui en ont été faites par Landry Visscher et Vosterman.

Gérard Hoet, dans son *Catalogue des ventes*, tome 1er, page 149, sous le nº 25, mentionne un tableau de Rubens sur le même sujet, qui a orné le château de Loo[1], alors résidence de Guillaume III, prince d'Orange, et ensuite roi d'Angleterre, et qui fut vendu publiquement à Amsterdam, le 26 juillet 1715. On croit généralement que c'est ce même tableau qui orna, jusqu'en 1816, la collection de feu lord Courteney, et ensuite celle de George Colmondeley, Esqr.

---

[1] La collection du château de Loo se composait de 61 tableaux marquants ; plusieurs furent achetés, à la vente dont nous parlons, pour orner la célèbre galerie de Houghton en Angleterre. La collection de Houghton devint ensuite la propriété de l'impératrice Catherine II, et se trouve actuellement au palais de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg.

PIERRE PAUL RUBENS.

N° 63. — LA CHASSE AUX SANGLIERS.

BOIS; HAUTEUR 49 POUCES, LARGEUR 60.

L'EFFET de ce tableau est de la plus grande vérité; c'est une forêt vue à l'aube du jour, lorsque l'aurore a dissipé les ténèbres pour faire place aux rayons du soleil, qui ranime la nature et fait ressortir avec éclat les formes des arbrisseaux. Des feuillages divers s'entrelacent parmi les vieux troncs d'arbres groupés avec élégance sur la verdure qui tapisse ce lieu sauvage. Tout y est vivifié par cette touche spirituelle et cette fécondité d'imagination qui distinguent les ouvrages de Rubens: mais, quelque remarquable que soit le paysage dans ses détails, l'œil s'attache avec encore plus d'intérêt à la scène principale du tableau. Un sanglier s'avance avec fureur et culbute tout ce qu'il rencontre sur son passage: déjà il a renversé un homme: mais il est poursuivi par deux cavaliers et par une multitude de chiens qui l'attaquent avec acharnement, pendant que des

paysans armés l'attendent près d'un arbre déraciné, et s'apprêtent à le percer de leurs lances. On distingue, dans la variété de leurs expressions, la crainte et l'animosité que leur inspire le danger où ils se trouvent; parmi eux est un homme qui donne du cor; un autre, plus rapproché du premier plan, retient les deux chiens qu'il excite en même temps pour les lancer avec plus d'ardeur. A droite, arrivent, à bride abattue, deux autres cavaliers pour prendre part à l'action. Dans le lointain, on voit quelques sangliers dispersés et poursuivis par des chasseurs.

Cette belle composition est du nombre des rares ouvrages de ce genre qu'a produits le pinceau de Rubens, et le seul de cette espèce que l'on conserve encore dans les Pays-Bas. Il provient de feu madame de Nevel, d'Anvers, qui en avait hérité de ses ancêtres.

PIERRE PAUL RUBENS.

N° 64. — PORTRAIT DU BARON HENRI DE VICQ.

BOIS; HAUTEUR 29 POUCES, LARGEUR 21.

Henri de Vicq, représenté dans ce portrait, paraît avoir une cinquantaine d'années. Il est vu à peu près de face; sa barbe déjà grise et ses cheveux châtains sont arrangés à la Henri IV. Son regard contemplatif a une expression noble et pleine d'urbanité. Il est simplement vêtu d'un costume noir, et porte autour du cou une fraise en mousseline blanche à larges plis. Elle fait ressortir la fraîcheur du coloris de cette belle tête, qui se détache admirablement sur un fond orné d'une draperie de couleur pourpre foncé.

Ce tableau, un des beaux portraits de Rubens, devient d'autant plus intéressant qu'il se rattache au souvenir d'une anecdote intéressante, que Michel rapporte dans son histoire de la vie de Rubens, page 122. — En 1620, le baron de Vicq était ambassadeur à la cour de France. Le célèbre Rubens fut présenté par lui à

Marie de Médicis, de qui il reçut alors la commande de la galerie du Luxembourg, travail dont il s'acquitta avec tant de gloire. En reconnaissance de cette distinction, Rubens peignit le portrait de son bienfaiteur, ainsi que celui de la baronne de Vicq, et leur en fit hommage.

En 1771, ces deux portraits se trouvaient en la possession de M. Vanden Brande, alors conseiller de la chambre des comptes à Bruxelles; de là ils passèrent en Angleterre, où, vers 1790, ils ornèrent le cabinet du colonel Stuart, dans la suite lord Stuart, qui hérita de la majeure partie des beaux tableaux de lord Bute.

Le portrait décrit ci-dessus a été gravé par C. Van Caukercken, orné des armoiries de la famille du baron de Vicq et surmonté de la devise *Espoir m'attire*. Au bas de l'estampe se trouve écrit :

HENRICVS DE VICQ

Toparcha de Menleveld eques Anr. S. S. Archid. ad Regem Galliæ XIIII an. legat. in sanctiori Regis Cathol. Concilio Senator et Parlementi Mechlinien. Preses. obiit 30 *May.* 1651. *Etat. LXXVIII.*

ANTOINE VAN DYCK,

Né à Anvers en 1599, mort à Londres en 1641.

N° 65. — LE PORTRAIT DE PHILIPPE LE ROY, SEIGNEUR DE RAVELS.

TOILE; HAUTEUR 75 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 42 $\frac{1}{2}$.

Le chevalier Philippe Le Roy cultivait les arts, les encourageait, et par là il se fit estimer des artistes les plus célèbres de son temps. Van Dyck a fait plusieurs portraits du seigneur de Ravels, mais celui-ci surtout est d'une perfection remarquable. Il est dans la vigueur de l'âge, élégamment vêtu d'un costume noir, à la mode du temps. Il monte un escalier placé à l'entrée d'un bâtiment : il pose la main droite sur la tête d'un lévrier qui le suit, et l'autre main sur la garde de son épée : il tourne vers le spectateur un regard vif et animé. La

pose est pleine d'élégance; l'exécution, large et grandement traitée; le clair-obscur y produit l'illusion la plus frappante; plus on considère ce chef-d'œuvre, plus on en est émerveillé; il semble que le coloris y donne la vie aux formes. Le fond du tableau est une vue sur la campagne, qui se termine par un horizon mystérieusement éclairé des derniers rayons du soleil, dont la lueur est légèrement indiquée. Sur le premier plan sont réunies quelques roses de France; sur la marche de l'escalier, se trouve écrit : A. VAN DYCK; et au haut du tableau : ÆTATIS SUÆ 34, A° 1630.

Ce beau portrait et le portrait décrit sous le numéro suivant appartenaient à feu M. H. J. Stier d'Aertselaer. A la vente de sa collection, qui eut lieu à Anvers le 29 juillet 1822, ils furent retirés pour compte de l'un de ses héritiers, auquel ils furent achetés pour être placés dans le palais de S. M., alors Prince d'Orange.

ANTOINE VAN DYCK.

N° 66. — LE PORTRAIT DE Mme LE ROY.

BOIS; HAUTEUR 75 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 42 $\frac{1}{2}$.

Cette jeune dame de distinction, dont les traits sont gracieux et la figure d'une admirable fraîcheur, est coiffée à l'anglaise : sa belle et blonde chevelure est fortement crépée ; autour du cou, elle porte un collier de perles fines et une double collerette, dont une des broderies descend plus bas que l'autre vers la poitrine, où est agrafée une broche avec des perles pendantes en forme de chaîne, ce qui ajoute à la richesse de sa toilette. Le spencer de sa robe, qui est de soie noire, serre sa taille svelte et bien prise ; ses manches, séparées par deux nœuds de satin blanc, forment deux bouffes d'où sortent vers le poignet, également entouré de perles, de larges manchettes plissées qui font ressortir avec coquetterie ses belles mains : elle tient un bouquet de plumes en forme d'éventail : près d'elle est un petit chien épagneul : plus loin, à droite, une colonne

sur laquelle est écrit : ÆT. SVÆ 16. A. 1631. A cette colonne est attaché un rideau d'une étoffe vert foncé, se détachant sur un ciel grisâtre qui se perd insensiblement dans le lointain.

Les trois tableaux de Van Dyck qui font partie de cette collection suffisent pour donner une parfaite idée du talent supérieur de ce grand peintre, dont l'école flamande se glorifie à tant de titres. Quand la peinture est portée à cette haute perfection, elle attire la vénération de tous les hommes éclairés, et sert à jamais de guide aux artistes pour les diriger dans la bonne voie.

ANTOINE VAN DYCK.

N° 67. — LE PORTRAIT DE MARTIN PEPIN.

BOIS ; HAUTEUR 27 POUCES, LARGEUR 21 $\frac{1}{2}$.

Van Dyck avait 33 ans lorsqu'il fit le portrait de son collègue Martin Pepin, qui est ici représenté à l'âge de 58 ans : ses cheveux blancs et sa longue barbe ajoutent à l'expression de sa belle tête. Il porte autour du cou une collerette plissée qui tombe à plat sur son habit noir, couvert en partie par un manteau. Il tient la main sur son cœur.

Sur le fond du tableau on lit d'un côté :

Me Pictorem Pictor Pinxit

D. Ant. Van Dyck Eqves illvstris.

Et de l'autre côté :

A°. D. 1632.

ÆT. ME LVIII.

Ainsi cette inscription nous apprend que Martin Pepin est né en 1574, ce qui mérite d'être mentionné.

d'autant mieux que les biographes ont ignoré la date de sa naissance. Descamps dit : « Quoique ce peintre « soit né à Anvers, il n'a pas été possible de savoir au- « cune particularité ni de sa vie ni de sa mort : on « sait peu de chose aussi de ses talents, et je n'ai rien « vu de ses ouvrages. On peut seulement en juger par « le rapport de Rubens, qui était contemporain de « Pepin. » Ce rapport est extrait de l'éloge de ce peintre que nous a laissé Cornélis De Bie : d'après lui, Rubens faisait le plus grand cas du talent de Pepin. D'autres écrivains l'ont prôné avec exagération. Il est certain qu'il fut un peintre de mérite. M. Nieuwenhuys a possédé des productions remarquables de son pinceau; mais à en juger sans prévention, son talent n'était que secondaire, ses premiers ouvrages rappellent l'école d'Otto Venius; il adopta ensuite un genre plus hardi et un style plus élevé, que l'on reconnaît dans les tableaux qu'il fit après avoir étudié les écoles d'Italie, et qui sont les meilleurs de ce peintre.

Le portrait de Martin Pepin est généralement connu par le recueil d'après Van Dyck, où il est gravé; mais il y a quelques différences entre la gravure et le tableau décrit sous ce numéro.

JACQUES JORDAENS,

Né à Anvers en 1594, mort dans la même ville en 1678.

N° 68. — L'ADORATION DES MAGES.

TOILE; HAUTEUR 8 PIEDS 3 POUCES. LARGEUR 7 PIEDS 3 POUCES.

Dans une étable, la Vierge se trouve assise près d'une crèche sur laquelle elle tient l'Enfant Jésus qu'elle montre aux mages. L'un d'eux, tenant un encensoir, est prosterné au-devant du divin Sauveur. Les deux autres viennent également pour l'adorer et tiennent aussi des vases remplis d'or et de myrrhe. Ils sont accompagnés de leur suite, ce qui paraît surprendre saint Joseph qui est vu derrière la Vierge, leur ôtant son bonnet. Une belle vache blanche achève cette composition.

Le tableau est largement traité, et rappelle jusqu'à un certain point le tableau de Rubens sur le même sujet, qui se trouve au musée de Bruxelles.

JACQUES JORDAENS.

N° 67. — LE PORTEMENT DE LA CROIX.

TOILE; HAUTEUR 8 PIEDS 3 POUCES, LARGEUR 6 PIEDS 11 POUCES.

Le Christ, suivi des Larrons, monte vers le Calvaire. Il succombe sous le fardeau de sa croix, et reçoit avec douleur les insultes d'un soldat qui le maltraite en présence de saint Jean, de Marie et d'une sainte femme qui se trouve agenouillée et lui présente un suaire.

Dans le fond du tableau, on voit les sénateurs à cheval suivis par le peuple.

Ce tableau fait pendant au numéro précédent. On rapporte que Jordaens les peignit l'un et l'autre pendant son séjour en Hollande, et vers l'époque où il exécuta, pour la grande salle de la Maison du Bois à La Haye, son chef-d'œuvre représentant allégoriquement le triomphe du Prince Henri de Nassau.

JACQUES JORDAENS.

N° 70. — NEPTUNE ET AMPHITRITE.

TOILE; HAUTEUR 8 PIEDS 4 POUCES, LARGEUR 12 PIEDS 3 POUCES.

Trois chevaux marins supportent Neptune; il est représenté sous l'image d'un vieillard; Amphitrite est assise auprès de lui. Celle-ci soulève, au-dessus de sa tête, une draperie blanche qui flotte au gré du vent, et pose le bras droit sur les épaules du dieu de la mer, qui semble épris d'elle. Au devant d'eux sont quatre tritons sonnant de la conque; deux amours, assis sur des dauphins, portent le trident doré de Neptune, et voguent en triomphe sur la surface de la mer, dont on voit les côtes dans le lointain.

Le ciel est obscurci par d'épais nuages, au milieu desquels on découvre deux têtes de vents, dont le souffle indique, sans doute, l'approche d'un orage.

GONZALÈS COQUES,

Né à Anvers en 1618, mort dans la même ville en 1684.

N° 71. — LE REPOS CHAMPÊTRE.

BOIS ; HAUTEUR 42 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 65 $\frac{1}{2}$.

Dans une campagne couverte d'arbres et ornée de rosiers, se trouve une superbe fontaine sur un piédestal : elle a la forme d'une coupe élevée et est surmontée d'une statue représentant Neptune, qui conduit trois chevaux marins. Près de cette fontaine, symbole de la navigation et du commerce, sont assis un cavalier et sa dame, entourés de leur famille. Ils semblent, par l'expression de satisfaction qui anime leurs traits, jouir du repos champêtre et du bonheur de se voir environnés de leurs enfants. Une jeune demoiselle vêtue de satin blanc est debout près de la mère ; elle tient un éventail et un chapeau de paille d'Italie entouré de plumes. Près du cavalier est un charmant petit garçon qui tient un chien, tandis que son frère, plus âgé que lui, porte un lièvre suspendu à une fourche, et s'avance avec sa sœur qui tient une corbeille de fruits.

Un paon, plusieurs chiens de différentes espèces, et des accessoires de chasse ajoutent à la richesse de ce beau tableau, dont le paysage est ménagé avec art pour faire ressortir avantageusement les personnages. Ceux-ci sont peints eux-mêmes avec un talent digne des beaux ouvrages de Van Dyck, que Gonzalès avait pris pour modèle. Sa manière se rapproche tellement de celle de ce peintre, qu'elle lui a mérité le surnom de petit Van Dyck.

Ce tableau, qui peut être regardé comme le chef-d'œuvre de Gonzalès, a été gravé par Moitte dans la galerie de Le Brun, t. Ier, p. 36. On le trouve aussi dans l'œuvre de la collection de Lucien Bonaparte, gravé au trait par Leonetti, sous le titre de *Reposo Campestre*.

GONZALÈS COQUES.

N° 72. — LA PROMENADE A CHEVAL.

CUIVRE ; HAUTEUR 16 POUCES, LARGEUR 14.

Gonzalès Coques a peint dans ce paysage, qui est vu au soleil couchant, le portrait d'un cavalier monté sur un cheval blanc qui se cabre. La dame qui l'accompagne monte un cheval brun ; elle est vêtue d'une robe d'une étoffe jaune, et coiffée d'un chapeau garni de plumes. Elle tient de la main gauche un éventail ; un nègre, debout devant elle, porte ses regards vers un joli chien épagneul qui aboie contre le cheval blanc.

En 1817, Sa Majesté feu la Reine des Pays-Bas fit cadeau de ce tableau à son Altesse Royale le Prince d'Orange, à l'occasion du jour anniversaire de sa naissance.

GONZALÈS COQUES.

N° 73. — TABLEAU DE FAMILLE.

BOIS ; HAUTEUR 14 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 18.

Ce tableau représente vraisemblablement la famille d'un médecin. Assis près de sa femme, le docteur lui tâte le pouls, et en suit les pulsations sur une montre qu'il tient à la main. — La dame, toutefois, ne paraît pas fort indisposée, puisqu'un valet, placé derrière l'une des chaises, lui offre un verre de vin. — A droite, près d'une table couverte d'un tapis rouge, sur laquelle se trouve un plat d'argent, est debout un jeune cavalier donnant la main à une dame, qui tient près d'elle sa petite fille et se retourne en souriant. — A gauche, sur le devant du tableau, est un vase en cuivre, et dans ce vase, une bouteille carrée remplie de liqueur.

Ce groupe de six figures est réuni sous un vestibule d'où l'on découvre la campagne. La plupart des personnages sont vêtus de noir selon la mode du temps.

REMBRANDT VAN RYN,

Né entre les villages de Leyerdorp et Koukerk, près de Leyde, en 1606 ; mort à Amsterdam en 1665 [1].

Hde G. 578

N° 74. — LE PORTRAIT DE REMBRANDT.

TOILE ; HAUTEUR 22 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 18.

REMBRANDT s'est peint lui-même plusieurs fois, mais il a toujours varié ses portraits avec cette originalité qui ne l'abandonne jamais dans ses diverses manières de peindre. Quelques-uns d'eux sont touchés légèrement : d'autres sont soignés et travaillés avec la perfection qui distingue ses beaux ouvrages. Le portrait que l'on voit ici est un de ceux auxquels il a porté le plus grand soin. Il s'y est représenté de face ; et, à en juger par l'expression de sa physionomie, il n'y paraît âgé que de 37 ans. Il est coiffé d'une toque de velours rouge, qui porte en demi-teinte sur une partie de sa

[1] Pour les nouveaux documents relatifs à la vie de Rembrandt van Ryn, voyez : *A review of the lives and works of some of the most eminent painters, by C.-J. Nieuwenhuys*, publié chez Henry Hooper, 15, Pall-mall, London.

figure, dont le regard est animé et plein d'énergie. Son costume, qui est élégant, consiste en un gilet cramoisi foncé, fendu sur la poitrine par des crevés : à son cou est suspendue une double chaîne d'or, cachée en partie par un pourpoint brun garni de fourrures. Ce beau portrait laisserait supposer que Rembrandt éclairait parfois ses modèles par le reflet du soleil; ce qui a produit dans quelques-uns de ses ouvrages ces fortes oppositions du clair obscur dont les effets hardis excitent notre admiration.

Le tableau est signé :

REMBRANDT ft.
1643.

REMBRANDT VAN RYN.

N° 75. — PORTRAIT D'UN RABIN.

BOIS ; HAUTEUR 42 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 32.

Rembrandt a toujours su varier ses portraits par la manière énergique dont il les concevait, et le rare talent d'exécution qu'il y déployait ; il n'en est aucun où l'on ne distingue le grand coloriste. Celui-ci est vigoureusement peint et étudié dans ses moindres détails. Un fond clair, faisant contraste avec le costume foncé que porte le Rabin, fait ressortir avec avantage tout l'ensemble du portrait. C'est un homme déjà avancé en âge, la tête relevée, qui impose par son regard perçant. On le dirait vivant et animé. Il porte une pelisse et un bonnet garni de fourrures ; une fraise double, largement plissée, orne son cou. Sa main droite repose sur le dossier d'une chaise en maroquin ; de la main gauche, peinte en raccourci, il tient un billet qui porte la date de 1631, l'année, sans doute, où le tableau a été peint. Le reste des mots qui y sont écrits est illisible.

Le tableau provient de la famille Rooms Winkel, de la Haye. C'est d'elle que S. M. la feue Reine en a fait l'acquisition.

REMBRANDT VAN RYN.

N° 76. PORTRAIT DE JEAN PELLICORNE ET DE SON FILS.

TOILE ; HAUTEUR 57 POUCES, LARGEUR 45.

Wallace Collection.

Jean Pellicorne, issu d'une ancienne famille d'Amsterdam, est représenté ici à l'âge de 30 ans. Il est assis dans un fauteuil garni d'une étoffe rouge, près d'une table couverte d'un tapis. Son regard fixe le spectateur, auquel il semble adresser la parole. Sa belle tête, vue de face, offre des traits réguliers, dont l'expression est rehaussée par des moustaches et une barbe pointue. Son costume rappelle ceux qu'on portait en Hollande vers 1635, époque à laquelle ce tableau doit avoir été peint ; il se compose d'un pourpoint en soie noire brochée, d'un manteau qui lui tombe négligemment des épaules en venant se draper sur les genoux, d'une collerette en mousseline de forme plate, et d'un chapeau à larges bords. Il présente à son fils Gaspard [1] une

[1] Gaspard Pellicorne, heer van Louwregt, enz., a été, en 1678, échevin et conseiller de la ville d'Amsterdam. *Voy.* Jan Wagenaar, historieschryver der stad Amsterdam, tome 3, page 344.

bourse contenant de l'argent, que celui-ci reçoit avec empressement. Le jeune garçon paraît âgé de 8 ans environ : il porte un habillement de couleur grisâtre : sa physionomie dénote l'intelligence.

L'illusion produite par ce tableau est ravissante : toutes les parties révèlent la grandeur du génie de Rembrandt. L'ouvrage est consciencieusement exécuté, et étudié avec la profondeur qui caractérise ce grand peintre. Rembrandt fut le chef de la célèbre école hollandaise qui, à cette époque, avait atteint la plus haute perfection. Les beaux ouvrages de l'école hollandaise ont des qualités si éminentes en ce qui concerne le fini, le coloris et le clair obscur, qu'elle est universellement préférée, sous ces rapports, aux autres écoles.

REMBRANDT VAN RYN.

N° 77. — MADAME PELLICORNE ET SA FILLE.

TOILE; HAUTEUR 37 POUCES. LARGEUR 43.

Wallace Collection

Ce tableau, qui fait pendant au précédent, est le portrait de la femme de Jean Pellicorne (dont le nom de famille était Suzanne Van Collen). Elle paraît à peu près du même âge que son mari. Elle est assise dans un fauteuil, et vue de trois quarts. Ses cheveux sont largement coiffés sur le derrière de la tête, et rattachés par un petit bonnet garni d'une dentelle légère, dont la forme rappelle à peu près ceux qu'on portait du temps de la reine Élisabeth. Une large fraise, en mousseline très-fine, plissée à double rang, produit par sa blancheur un reflet sur le bas du visage, qui est d'un ton frais et animé. Le nez un peu aquilin et le regard vif donnent aux traits une animation toute spirituelle.

La robe que porte la dame est en soie noire moirée. Le devant du corsage est orné d'une broderie travaillée en fil d'or, les manches sont garnies de manchettes: un bracelet en or entoure le bras. De la main gauche

elle tient une bourse verte dans laquelle elle vient de prendre une pièce de monnaie, qu'elle remet à sa fille, jeune personne d'environ 10 ans, que l'on voit auprès d'elle. La jeune fille a une physionomie naïve; elle tend la main à sa mère pour accepter le cadeau que celle-ci lui offre, et tourne en même temps le regard vers le spectateur. Elle est vêtue d'une robe d'une belle étoffe ornée de dessins, dont la jupe retroussée laisse entrevoir une seconde jupe de couleur jaune nuancée de brun; une collerette brodée tombe à plat sur la robe.

Quelques accessoires, tels qu'une chaufferette en bois, au-devant de la dame, et un panier en osier contenant du raisin, et placé sur une table que l'on découvre faiblement dans le fond du tableau, complètent ce sujet composé d'ailleurs avec cette dignité simple et dans ce beau style qui caractérisent Rembrandt.

Ces deux portraits méritent une mention particulière parmi ceux de ce maître. Il s'y est surpassé lui-même.

Ils ont successivement appartenu aux descendants de Jean Pellicorne; ils passèrent en dernier lieu à la branche des Valckenier. Après le décès de la douairière J.-J. Valckenier Van de Poll, ils furent vendus publiquement à Amsterdam, le 21 novembre 1842, et adjugés à M. Nieuwenhuys pour la somme de 55,045 florins.

PHILIPPE WOUWERMAN,

Né à Haarlem en 1620, mort dans la même ville en 1668.

N° 78. — SAINT HUBERT.

TOILE; HAUTEUR 36 POUCES. LARGEUR 31 $\frac{1}{2}$.

WOUWERMAN a représenté dans ce tableau un magnifique cheval gris pommelé, plein d'ardeur et de fierté, et d'une élégance admirable. Saint Hubert, vêtu en chasseur, est descendu de ce cheval et se prosterne devant un cerf qui porte entre les cornes le crucifix miraculeux, et qui s'offre à sa vue à l'entrée d'une forêt où il s'était égaré; il a près de lui une meute de cinq chiens. Dans le lointain on aperçoit deux piétons et deux cavaliers qui avancent au grand galop de leurs chevaux: l'un d'eux donne, avec son cor, le signal du ralliement, et l'on voit qu'ils se dirigent vers l'endroit où est saint Hubert.

Un ciel nuageux fait ressortir avec beaucoup d'éclat le principal sujet de ce magnifique tableau, qui est signé des initiales de Wouwerman, et qui porte la date de 1660.

Ce tableau provient d'une ancienne famille de Haarlem, et l'on rapporte que Wouwerman le peignit en reconnaissance des bienfaits qu'il avait reçus d'un ecclésiastique qui aimait les arts, et qui l'avait protégé au commencement de sa carrière.

JEAN ET ANDRÉ BOTH,

Tous deux nés à Utrecht. André mourut à Venise en 1650, et Jean à Utrecht vers l'an 1656.

N° 79. — PAYSAGE D'ITALIE.

TOILE; HAUTEUR 41 POUCES, LARGEUR 57 $\frac{1}{2}$.

Ce beau paysage forme un vrai panorama, l'illusion en est si complète qu'il semble que le cadre soit une croisée à travers laquelle on aperçoit un des beaux sites d'Italie. D'abord se présentent à la vue deux voyageurs dont l'un, descendu de cheval, rattache son éperon, pendant que l'autre fait allonger ses étriers par un paysan qui est près de lui. Ces figures sont réunies à droite près d'un tertre couvert de plusieurs arbres qui se détachent sur une montagne : une cascade tombe avec impétuosité du haut de cette montagne, qui s'étend à une grande distance vers la gauche, et au pied de laquelle coule un ruisseau. De ce côté du tableau passe une route vivement éclairée par les rayons du soleil, qui dore la surface des objets et fait ressortir avec éclat les plantes et les arbrisseaux qui bordent les hauteurs

de ce chemin; une femme en descend, assise sur un mulet; elle est accompagnée d'un homme qui la suit. A quelque distance, sont des brebis gardées par un pâtre qui cause avec un villageois. Toutes ces figures ont été habilement disposées par André Both, et contribuent parfaitement à l'effet harmonieux produit dans tout le tableau par la savante dégradation des teintes aériennes, qui se perdent dans un lointain immense. On peut considérer ce tableau comme un des beaux ouvrages dans lequel les deux frères Jean et André Both ont réuni la perfection de leur talent. Il porte la signature de Both, et fut rapporté en 1825 de Londres à Bruxelles.

JACQUES RUISDAEL,

Né à Haarlem, mort dans la même ville en 1681.

N° 80. — VUE PRISE EN WESTPHALIE.

TOILE ; HAUTEUR 48 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 64 $\frac{1}{2}$.

Ce superbe paysage est vu en automne. Le site du pays est d'une nature très-variée ; vers la droite sont des rochers élevés, garnis de massifs d'arbres bien groupés, qui se dessinent en formes élégantes et offrent un coup d'œil des plus pittoresques. Là est paisiblement assis un berger entouré de ses brebis éclairées par les rayons du soleil ; on aperçoit à gauche un voyageur suivi de son chien. Il marche dans un chemin qui vient en pente rejoindre la grande route ; celle-ci traverse le centre du tableau et tourne vers le lointain en conduisant à un pont de deux arches, qui sert de voie de communication avec un endroit où sont situées plusieurs fabriques semblables à celles qu'on voit en Westphalie. Ces fabriques sont environnées de vallons ornés d'arbres ; de hautes montagnes couronnent le côté gauche, d'où coule une rivière qui vient tomber en cascade sous

le pont de bois du premier plan. Sur ce pont passe un troupeau de vaches et de brebis, guidé par un pâtre qui, le chapeau à la main, semble indiquer la route à un gentilhomme monté sur un cheval gris pommelé, et accompagné par un autre cavalier. Toutes ces jolies figures sont peintes par Ad. Van de Velde, avec toute la délicatesse qui distingue ce maître. Une infinité de détails, de vieux troncs d'arbres, des broussailles, des plantes de diverses espèces, contribuent singulièrement à l'ornement de ce paysage couvert d'un ciel nuageux.

Au bas du tableau est écrit *Rúisdal*.

Ce chef-d'œuvre fut le principal ornement de la collection de la douairière Borel, vendue à Amsterdam le 23 septembre 1814. Il se trouve également décrit dans le catalogue de la vente de M. Le Rouge, qui s'est faite à Paris le 27 avril 1818.

JEAN STEEN,

Né à Leyde en 1636, mort à Delft en 1689.

N° 81.—LA FÊTE DES ROIS.

HdeG 534.

TOILE; HAUTEUR 33 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 36.

La fête des Rois est un des sujets les plus avantageux pour les tableaux de genre. Jean Steen s'est plu à le représenter souvent, avec toute la naïveté et la variété qui accompagnent les divertissements de cette fête chez le peuple hollandais.

Dans le tableau qui nous occupe, il a placé six convives autour d'une table bien servie : le repas touche à sa fin, et le gâteau des Rois reste le mets principal. Chacun des personnages paraît avoir déjà reçu le billet qui indique le rôle qu'il doit jouer. Un gros homme, sans doute le maître de la maison, porte son verre à sa bouche, et l'on peut deviner, dans l'expression des figures qui l'entourent, et principalement dans celles de la femme qui tient un jeune enfant, et de la vieille qui est assise dans un fauteuil, qu'elles crient : *le Roi boit!* A la droite de la vieille femme est un homme qui rit de bon

cœur ; près de lui, un jeune homme plus réservé, mais qui paraît très-occupé de la beauté d'une jeune femme assise au-devant de la table. Un joli enfant s'avance vers cette dernière et lui présente une gaufre sur une assiette. Plus loin, près d'une fenêtre, est une servante qui tire de la bière dans un pot d'étain. Six autres figures, qui sont joyeusement occupées, complètent la composition. Le lieu de la scène est une chambre garnie de plusieurs accessoires de ménage.

Ce tableau est un des beaux ouvrages de Jean Steen. L'énergie et la vivacité de la couleur produit une illusion complète ; il provient de la collection du roi d'Angleterre, George IV, qui, possédant plusieurs ouvrages remarquables de ce maître, fit un échange de celui-ci avec M. Lafontaine, qui le vendit ensuite à M. Nieuwenhuys.

LUDOLPH BACKHUYZEN,

Né à Embden en 1631, mort à Amsterdam en 1709.

N° 82. — TEMPÊTE SUR MER.

TOILE ; HAUTEUR 35 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 45.

La mer est très-agitée, et le ciel qui s'obscurcit annonce une violente tempête. Vers le centre du tableau est un navire de guerre hollandais qui a perdu le haut d'un de ses mâts ; il revient sans doute de quelque expédition lointaine : il est entouré de plusieurs autres vaisseaux qui voguent en diverses directions, et dont quelques-uns se dirigent vers le port d'une ville qu'on aperçoit à quelque distance. A droite, sur le devant du tableau, sont deux barques de pêcheurs violemment battues par les vagues : l'une d'elles baisse ses voiles que le vent pousse avec impétuosité, et les marins font tous leurs efforts pour venir en aide à l'autre.

Ce tableau est du meilleur temps de Backhuyzen, et peut être considéré comme un des ouvrages où brille le mieux son beau talent. La vérité du mouvement des eaux, la distribution des navires et les formes des nuages, tout produit le plus bel effet et présente un coup d'œil vraiment magnifique.

JEAN WEENIX,

Né à Amsterdam en 1644, mort en 1719.

N° 83. — SUJET DE NATURE MORTE.

TOILE; HAUTEUR 44 POUCES, LARGEUR 38.

Près d'un arbre, au pied duquel on voit quelques tiges de fleurs et des accessoires de chasse, sont étendus par terre un lièvre, deux perdrix et un canard des Indes, dont le plumage est d'un gris noirâtre. Ces animaux de nature morte sont gardés par un beau chien épagneul. Le fond du tableau est un paysage montagneux qui est traversé par un fleuve. Tout est rendu dans cette composition avec l'intelligence et l'adresse qui caractérisent le précieux talent de ce maître. Jean Weenix, en effet, a surpassé de beaucoup les autres artistes qui se sont exercés dans le même genre. Amsterdam a possédé ses meilleurs ouvrages; mais depuis bien des années, ils ont pour la plupart passé à l'étranger.

Ce tableau, l'un des chefs-d'œuvre de ce maître, est signé *J. Weenix f.* 1718.

JEAN VAN HUYSUM,

Né à Amsterdam en 1682, mort dans la même ville en 1749.

N° 84. — BOUQUET DE FLEURS.

BOIS; HAUTEUR 29 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 22 $\frac{1}{4}$.

Devant une niche est placé un piédestal en marbre de Sienne, sur lequel est posé un vase en terre cuite, orné de deux enfants modelés en relief. Dans ce vase est disposé avec élégance un superbe bouquet varié à l'infini ; la diversité des formes et les nuances des fleurs produisent un effet charmant. On y voit briller les roses rouges, jaunes et blanches, l'hyacinthe, la pivoine, la renoncule, la fleur du pommier et d'autres qui entrelacent gracieusement leurs tiges et leur feuillage. Ce tableau est un des plus parfaits que ce genre ait produits: on croirait voir la nature elle-même plutôt qu'une imitation. Les insectes même semblent s'y mouvoir. Sur le piédestal est une tige de rosier unie à des fleurs d'oranger, et un nid d'oiseau contenant cinq œufs. Tous les détails sont exécutés avec une rare perfection dans

ce tableau, que le peintre a signé de son nom :

Jan Van Huysum
fecit 1734.

Ce chef-d'œuvre provient de la célèbre collection formée par Gerret Braamcamp, vendue à Amsterdam le 31 juillet 1771, où il fut acheté pour la collection de J. Gildemeester, qui était une des plus belles de la Hollande. Il passa ensuite dans la possession de sir Thomas Baring, un des amateurs les plus distingués de l'Angleterre, qui, cédant aux désirs de S. M. le roi George IV, lui vendit tous ses tableaux de l'école hollandaise. Dans le nombre, se trouvait le Van Huysum que nous venons de décrire. Ce dernier orna ensuite la collection de G. Watson Taylor esq., d'où il passa dans la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas.

Ecoles

ITALIENNE, ESPAGNOLE ET FRANÇAISE.

LÉONARD DE VINCI,

Né à Florence en 1445, mort en 1520.

N° 85. — LA COLOMBINE.

BOIS; HAUTEUR 28 POUCES, LARGEUR 22.

Voici comment est décrit ce tableau dans le tome 1er de la *Galerie du Palais-Royal*, où il se trouve gravé par Romanet, comme le deuxième tableau attribué à Léonard de Vinci : « Ce portrait, qu'on dit être celui « de la maîtresse de François Ier, est très-bien con- « servé. Il est du bon temps de Léonard de Vinci; on « y retrouve cette précision, ces détails et cette imita- « tion parfaite de la nature, dont ce peintre avait tou- « jours fait l'objet de ses savantes réflexions. La tête et « les mains sont d'une exécution si suave et si bien « fondue, que l'on n'aperçoit qu'à peine le trait des « contours. » Cette jeune beauté est assise près d'un rocher, elle tient une tige frêle et garnie de fleurs qu'elle prend plaisir à considérer, sans doute comme un emblème qui signifie que la beauté est passagère. Son sourire est gracieux, ses cheveux forment des tresses

soigneusement arrangées, le tour du front est orné de boucles comme celles des nymphes grecques, que les anciens statuaires nous ont laissées pour modèles, et dont le peintre paraît avoir imité dans ce tableau jusqu'au costume. Celui de la Colombine consiste en une robe jetée négligemment : l'étoffe en est blanche, brodée en jaune : une agrafe garnie de pierres fines la retient sur la poitrine et laisse le sein gauche à découvert ; de l'épaule tombe une draperie d'un bleu brillant qui enveloppe les genoux. Cette précieuse peinture fut vendue en 1790 par le duc d'Orléans, avec tous ses tableaux des écoles d'Italie et de France, à un banquier de Bruxelles, nommé Walckiers, pour la somme de 750,000 francs : Walckiers les revendit ensuite à d'autres spéculateurs, qui se défirent séparément des divers tableaux. Celui-ci passa dans la collection du banquier Danoot, où il fut acheté pour son Altesse Royale le Prince d'Orange.

LÉONARD DA VINCI.

N° 86. — LÉDA.

BOIS ; HAUTEUR 47 POUCES, LARGEUR 39.

LÉDA, dont les formes sont dessinées avec grâce, est représentée dans une attitude qui contribue à donner du mouvement à toute sa personne; un genou en terre, elle semble vouloir se lever avec l'enfant qu'elle tient sur le bras, et désigne de la main gauche Pollux et Hélène, qui viennent de sortir d'un même œuf. Du côté opposé est un autre enfant assis: près de lui est la moitié d'une coquille d'œuf qui laisse supposer qu'il vient également d'en sortir. Il regarde avec attention Léda entourée de ses autres enfants, au milieu d'herbages et de roseaux qui croissent sur le bord d'un fleuve. Ce fleuve traverse un paysage dont la rive gauche est ornée de bâtiments rustiques à tourelles: au delà se voit une chaîne de montagnes qui s'éloigne à perte de vue: et dans le lointain, à gauche, deux cavaliers et une amazone lançant leurs chevaux au grand galop.

Ce tableau a orné la galerie de Hesse-Cassel et a passé de là dans celle de la Malmaison.

PIERRE PERUGIN,

Né à Pérugin en 1446, mort en 1524.

N° 87. — SAINT AUGUSTIN.

BOIS; HAUTEUR 34 $\frac{1}{4}$ POUCES, LARGEUR 24.

Saint Augustin, en costume d'évêque, est assis sur un piédestal situé au milieu d'un paysage; il tient à la main la crosse épiscopale et semble occupé à prononcer un sermon qu'écoutent religieusement quatre moines de son ordre, agenouillés derrière lui et les mains jointes. Sur une élévation vue de loin, à gauche, est un édifice surmonté d'une tourelle et qui paraît être une abbaye.

Ce tableau, exécuté par le Perugin dans son meilleur temps, se trouve gravé au trait dans le recueil de Lucien Bonaparte, à qui il a appartenu.

PIERRE PÉRUGIN.

N° 88. — SAINTE FAMILLE.

BOIS ; DIAMÈTRE 53 $\frac{1}{2}$ POUCES.

Dans une enceinte bâtie en pierres blanches, est assise sur une estrade la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus. Elle est accompagnée de sainte Rose, qui est debout à sa droite, portant un vase de cristal et une branche de rosier ; à sa gauche est sainte Catherine tenant une palme et un livre ; plus en arrière et sur la partie élevée de l'enceinte sont debout deux anges, les mains jointes et les yeux baissés, témoignant la profonde vénération que leur causent la présence de Jésus, les vertus et la grandeur de la Vierge. Ces figures symétriquement disposées occupent le devant du paysage, qui est introduit avec goût, et fait ressortir avec éclat la fraîcheur du coloris et la richesse des costumes dont sont revêtues les figures.

Ce tableau, qui a toujours été considéré comme un

des plus beaux ouvrages de ce peintre, ornait autrefois le palais Corini à Rome. Le style gracieux des airs de tête et la simplicité des attitudes rappellent, sous bien des rapports, les premiers ouvrages de Raphaël, qui fut l'élève du Pérugin.

Pierre Pérugin ayant vécu jusqu'à un âge avancé, vit naître cette époque où son élève Raphaël, et ensuite Michel-Ange, Jules Romain et Sébastien del Piombo créèrent cette grande manière de peindre qui fut si universellement admirée; mais Pérugin n'en resta pas moins fidèle à son ancienne méthode, qui tenait entièrement du style moyen âge, et qu'il avait puisée dans l'école d'André Verocchio de Florence, où il étudia en même temps que Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi.

LORENZO DI CREDI,

Né à Florence en 1452, mort vers 1531.

N° 89. — SAINTE FAMILLE.

BOIS; HAUTEUR 15 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 11.

Lorenzo di Credi fut un des premiers artistes italiens qui aient peint à l'huile. Il a représenté dans ce tableau l'intérieur d'une chambre à coucher. Sur le premier plan est la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux; à ses côtés est saint Jean-Baptiste dans l'attitude de la prière.

Ce tableau a du mérite dans son genre; mais les contours pèchent généralement par cette raideur, qui est le défaut ordinaire des ouvrages de ce peintre, et qui se retrouve plus ou moins dans tous ceux de l'époque où il vécut.

Lorenzo di Credi a fait des ouvrages marquants, que l'on estime particulièrement pour le fini et l'expression. Nous avons à regretter que le tableau ci-dessus décrit ait été endommagé; ce qui en diminue le mérite.

BARTHÉLEMI DE SAINT-MARC,

Né à Florence en 1469, mort en 1517.

N° 90. — LA VIERGE AU PALMIER.

BOIS; HAUTEUR 36 $\frac{3}{4}$ POUCES. LARGEUR 32.

Près d'un palmier est assise la Sainte Vierge: elle tient le Rédempteur du monde par le bras qu'il pose sur ses genoux, tandis que, de la main gauche, il désigne à saint Jean une croix de roseau qui est à ses pieds, entourée d'une scrole avec ces mots : ECCE AGNVS. Saint Jean, les bras croisés sur la poitrine, avec une légère écharpe de mousseline autour du corps, est devant lui dans l'attitude de la plus respectueuse soumission. Cette scène est placée dans un paysage distribué d'une manière pittoresque : on aperçoit dans le lointain une église avec une haute tourelle environnée d'arbres: vers la droite, sur une montagne, est située une ancienne ville fortifiée, avec ses remparts garnis de tourelles à créneaux.

Ce précieux tableau provient de la collection d'Aldobrandini: il fut considéré à Rome jusqu'en 1804, comme

un des plus distingués de ce maître que l'on connût en Italie. Aussi y trouve-t-on cette naïve simplicité, cette expression dans les têtes et cette énergie de couleur qui furent tant admirées par Raphaël. On sait que Raphaël avait la plus grande vénération pour les ouvrages de Barthélemi de Saint-Marc, qui tient le premier rang dans l'école florentine, et qu'il l'a pris souvent pour modèle.

TITIEN VECELLI,

Né à Cadore en 1480, mort à Venise en 1576.

N° 91. — PORTRAIT DE CLÉMENT MAROT.

TOILE; HAUTEUR 46 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 54 $\frac{1}{2}$.

Ce beau portrait que l'on dit être celui de Clément Marot est vu de face; son regard porte vers la droite. A en juger d'après sa physionomie, il ne paraît âgé que d'environ trente ans. Son teint est frais et animé. Des moustaches et une barbe noire qui entoure le bas du visage, contribuent encore à donner du caractère à cette tête pleine d'expression.

Marot est coiffé d'une toque noire. Son costume, qui se prête à la peinture, ainsi que tous ceux que l'on portait du temps de François Ier, consiste en un pourpoint tailladé en soie noire: des épaulières du pourpoint passent les manches du vêtement qu'il porte en dessous: ce vêtement est de couleur d'or et d'une étoffe fort riche rehaussée par des dessins brochés en soie noire: la taille est serrée par la ceinture, à laquelle est suspendue une épée. D'une main il désigne le livre qu'il tient de

l'autre, en l'appuyant sur une table devant laquelle il est debout.

Le poëte Clément Marot, né en 1495, mourut en 1554, à Turin. « Il eut, dit M. Baron [1], un privilége auquel d'autres grands hommes ont dû aussi leur renommée, ce fut de résumer dans sa vie et d'exprimer dans ses livres son pays et son époque. Page de François Ier, il se trouva mêlé à tous les dangers, à toutes les affaires, à tous les plaisirs de la cour ; il combattit à Pavie, partagea la captivité de son maître, éleva jusqu'aux fronts couronnés les témérités d'une galanterie encouragée peut-être par celles qui en furent l'objet ; il eut des Zoïles catholiques auxquels il communiqua aussi une sorte d'immortalité ; il fut deux fois enfermé au Châtelet, et mourut enfin au retour d'un exil. »

Le portrait de Marot rappelle, sous plusieurs rapports, la manière de Giov. Bap. Moronus. Un fond uni d'un brun grisâtre artistement ménagé ajoute à l'effet du tableau.

---

[1] *Histoire de la Littérature française*, t. II, p. 41. Bruxelles, 1841

RAPHAEL SANZIO D'URBIN,

Né à Urbino en 1483, mort en 1520.

N° 92. — PORTRAIT DE JEAN-FRANÇOIS PENNI.

BOIS ; HAUTEUR 25 POUCES. LARGEUR 19.

L'APELLES moderne a fait revivre sur ce panneau Francisco Penni, qui fut son ami intime, son élève et l'un de ses *héritiers*. Il est vu de face et simplement vêtu d'un petit bonnet en forme de toque, et d'un pourpoint noir sur lequel retombe un col de toile blanche. Il tient son mouchoir dans l'une de ses mains qu'il appuie sur un piédestal où est posée une tige de fleur d'oranger. De l'autre main, il tient une lettre que l'on vient, sans doute, de lui remettre et qui porte la suscription suivante :

DOM°. FRANC. PENNI — FLORENTIAM.

Il est à regretter que les mains n'aient pas été entièrement achevées dans ce tableau ; mais comme Raphaël était constamment surchargé de besogne, il est à sup-

poser qu'il s'est particulièrement attaché à finir la tête, qui est peinte avec un art enchanteur. Ce beau portrait est gravé au trait dans le recueil de la collection de Lucien Bonaparte, sous le n° 76.

Jean-François Penni, surnommé *il Fattore*, naquit à Florence en 1488 et mourut à Naples en 1528, âgé de quarante ans.

JULES ROMAIN,

Né à Rome en 1492, mort à Mantoue en 1546.

N° 93. — BUSTE ALLÉGORIQUE D'ALEXANDRE LE GRAND.

BOIS; HAUTEUR 51 POUCES, LARGEUR 40 ½.

Ce sujet allégorique, que l'on croit être le portrait d'Alexandre le Grand, représente un guerrier au regard menaçant, et dont l'attitude est fière et martiale. De la main gauche il tient un bâton de commandement, de la droite il porte une statue représentant la Victoire. Il a la tête couverte d'un casque surmonté d'un lion entouré de plumes, et dont la visière représente un masque en cuivre ciselé. Le guerrier est vêtu d'une cotte de mailles entourée d'un ceinturon, auquel est attaché un sabre dont le manche est orné d'une tête de tigre en bronze. A l'un des bouts du ceinturon est ciselé en cuivre doré un guerrier assis, tenant sous le bras le globe du monde, symbole de la puissance du conquérant.

Le nom de ce peintre était Pippi, mais il est généralement connu sous celui de Jules Romain. Son

beau génie sympathisait si bien avec celui de Raphaël, que ce dernier l'occupa souvent à ses sublimes travaux. Raphaël, doué d'une noblesse d'âme qui ne lui permettait pas de comprendre cette basse envie, défaut trop ordinaire de certains artistes, se faisait une gloire de s'entourer de ses meilleurs élèves, de leur communiquer toutes les ressources de son admirable talent, et de les traiter comme des frères. Il laissa à Jules Romain la majeure partie de son héritage.

Après la mort de Raphaël, son école si célèbre fut dispersée. Julse Romain se retira à Mantoue, où il travailla au palais du T. Dès lors ses ouvrages prirent un tout autre caractère que ceux qu'il avait faits à Rome. Le tableau décrit ci-dessus est de cette dernière époque.

ANDRÉ DEL SARTO,

Né à Florence en 1488, mort en 1530.

N° 94. — LA VIERGE DE PADE.

BOIS; HAUTEUR 38 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 30.

Ce précieux tableau, qui fut peint à l'époque la plus brillante de ce maître, représente la Vierge assise à terre; ses mouvements sont gracieux et naturels, ses cheveux sont nonchalamment entourés d'une légère draperie de mousseline, sa robe est d'une belle étoffe écarlate; la draperie bleu foncé qui enveloppe ses genoux est doublée d'une couleur violette et laisse à découvert les doigts de l'un de ses pieds. Devant elle l'Enfant Jésus debout fait un mouvement et semble prêt à la quitter; mais elle le retient et le presse contre son cœur, pendant qu'elle tourne ses regards vers saint Jean, assis dans l'enfoncement du terrain et accompagné de deux anges, dont le plus jeune pose avec humilité sa tête sur l'épaule de l'autre et paraît attentif aux paroles que leur adresse la Vierge. — Dans le lointain et sur une élévation du terrain, est agenouillé saint

Antoine de Padoue, tandis qu'un ange jouant du violon lui apparaît dans le ciel sur un nuage. A gauche, sur un rocher, se trouve écrit en grandes lettres :

ANDREA DEL SAR-
TO FLORENTINO
FACIEBAT.

Pendant la guerre d'Italie sous Napoléon, ce tableau, qui se trouvait dans la collection Aldobrandini, fut acheté à Rome et passa en Angleterre entre les mains d'un célèbre amateur, nommé Arthur Champernowne, qui, profitant des circonstances favorables, se forma une collection remarquable des œuvres de l'école d'Italie.

Ce tableau d'André del Sarto a été gravé en *mezzo-tinto* par F. C. Lewis ; il est dit au bas de cette estampe que ce tableau fut acheté pour la nation française. Le fait est qu'il fut acquis par M. Bonnemaison, alors directeur de la restauration des tableaux du Musée royal du Louvre ; mais il l'acheta pour son propre compte : c'est de lui que MM. Nieuwenhuys en firent l'acquisition, et il passa de leurs mains dans la galerie de S. M.

AGNOLO BRONZINO,

Né à Florence en 1511, mort en 1580.

N° 95. — UN DES FILS DE COSME DE MÉDICIS.

BOIS ; HAUTEUR 42 $\frac{3}{4}$ POUCES, LARGEUR 32.

Ce tableau représente un jeune homme peint à la fleur de l'âge. Ses traits sont expressifs et réguliers. Il est assis près d'un rocher, et de la main gauche montre, dans le lointain, l'embrasement d'une ville : de la droite, il tient une médaille frappée à l'effigie d'un ange. Sa mise est un costume élégant du seizième siècle, en soie noire brochée.

Agnolo Bronzino fut élève de Pontormo, dont il adopta la manière. Il fit plusieurs grandes compositions qui sont fort estimées, de même que la plupart de ses portraits. On vante entre autres ceux d'Andrea Doria, du Dante, de Boccace et de Pétrarque. Il peignit également tous les illustres personnages de la maison de Médicis, et ces portraits lui firent honneur.

R.A. 1930 (359) E. of Warwick

GIOVANNI BATTISTA MORONUS OU MORONI,

Né en 1528, mort en 1578.

'Nöhlman' sale Sotb. 13.7.1977.

N° 96. — PORTRAIT D'UN CAPITAINE PORTUGAIS.

BOIS; HAUTEUR 42 POUCES, LARGEUR 33.

Si le Titien fut admirateur des ouvrages de son contemporain Moronus, ce tableau prouve parfaitement ce que le Titien avoua lui-même, que Moronus fut en mainte occasion son rival comme peintre de portraits.

Dans celui-ci, le personnage est vivant. Ses traits sont caractéristiques, sa barbe et ses moustaches fortement prononcées, son regard pénétrant et animé. Le costume consiste en une toque noire, un pourpoint de velours de même couleur, d'où ressortent des manches tailladées en soie de couleur pourpre clair, et se terminant vers le poignet par des manchettes retroussées et brodées avec coquetterie. Le haut de chausses est en velours cramoisi, la taille serrée par une ceinture à laquelle est suspendue une épée. D'une main il tient ses

gants ; de l'autre, il s'appuie contre un marbre blanc sur lequel on lit l'inscription suivante :

AQVI ESTO SIN TEMOR
Y DELA MVERTE
NO HE PAVOR
M. D. L. X.

Io Bap. Moronus. p.

Moronus étudia son art sous Alexandre Bonvicino, dit *il Moretto da Brescia*, et s'inspira souvent sur les ouvrages du Titien.

Le portrait dont nous venons de parler est une des bonnes productions de Moronus : il fut acquis du comte Luchi à Brescia, et rapporté de Gênes pendant les guerres de la république française.

LUINI.

Luini vivait encore en 1530.

N° 97. — SAINTE FAMILLE.

BOIS ; HAUTEUR 46 POUCES, LARGEUR 36

La Vierge assise soulève des deux mains l'Enfant Jésus, qui caresse saint Jean, et lui donne en même temps la bénédiction ; ce dernier la reçoit avec toute la grâce et la gentillesse de son âge. A côté de la Vierge est sainte Anne ; le sourire est sur ses lèvres, comme sur celles de Marie ; elles semblent converser. Sainte Anne lève un doigt de la main ; peut-être veut-elle indiquer qu'il n'y a qu'un seul Dieu. Saint Joseph contemple cette scène gracieuse.

TITIEN.

Né à Venise en 1512, mort en 1594.

N° 98. — LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

TOILE; HAUTEUR 54 POUCES. LARGEUR 78.

Autour d'une table couverte d'une nappe, sur laquelle se trouve un plat avec des légumes, du pain, et quelques accessoires, tels que des couteaux, une salière et un verre, sont assis les deux pèlerins d'Emmaüs. Au milieu d'eux est Jésus-Christ qui semble bénir le pain. Le pèlerin de droite se lève de table et s'incline afin de se joindre aux prières du Sauveur; celui de gauche, qui a le dos tourné, porte ses regards vers la maîtresse de l'auberge qui, accompagnée d'un valet, apporte une soupière destinée à faire partie du repas. Il leur fait signe de la mettre sur la table.

Sur le devant du tableau est un vase en métal et un chien barbet peint dans la demi-teinte, afin de faire valoir avec avantage le sujet principal, que le peintre a su rendre avec vérité. Au fond de l'appartement est une

ouverture qui donne sur une campagne éclairée par les derniers rayons du soleil couchant.

Le nom de famille de ce peintre était Robusti, mais on le désigne généralement par celui de Tintoretto. Plusieurs de ses ouvrages ayant quelque rapport avec la manière du Titien qui a été son maître, on les a parfois attribués à ce dernier, quoiqu'il me semble difficile de confondre ces deux peintres.

FRANÇOIS CLOUET, DIT JANET,

Né à Tours, vivait en 1547.

N° 99. — PORTRAIT DE DON JUAN D'AUTRICHE.

BOIS; HAUTEUR 10 POUCES. LARGEUR 8 $\frac{1}{2}$.

Don Juan d'Autriche, dans une attitude triomphante, est représenté montant un cheval noir; il a la tête découverte et est vêtu d'une armure émaillée et ciselée en argent. Il porte une massue en or élégamment travaillée. Son cheval est paré de riches harnais. le bridon est garni de plumes au-dessus de la tête.

Le fond de ce tableau est un pan de mur qui se détache sur le ciel. Le lointain est simplement composé et le coloris en est faible.

Janet est un des premiers peintres français qui aient été recherchés de leur temps. Il peignit les portraits de Henri II, de Henri III, de Charles IX et des principaux seigneurs de la cour de France.

GIULIO CESARE PROCACCINI,

Né à Bologne en 1548, mort en 1626.

N° 100. — UNE DAME DE DISTINCTION.

BOIS ; HAUTEUR 29 POUCES, LARGEUR 25.

Une jeune dame vêtue d'un costume vénitien est vue de face. Elle porte autour du cou une rangée de grosses perles et une chemisette en mousseline richement brodée. Sa robe, dont les manches sont bouffantes et tailladées sur les épaules, est en étoffe verte. Une chaîne d'or entoure sa taille en guise de ceinture. Elle tient ses gants à la main.

Sur le fond du tableau est écrit :

PORTIA MARGANI
CONSORTE DI
DOMEN IACOVACCI
SIGNORA DEL
OLIVETO E
MONTELIONE.

PALMA LE VIEU.

Né à Venise en 1544, mort en 1628.

N° 101. — SAINTE FAMILLE.

TOILE; HAUTEUR 40 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 58.

Dans un paysage, au pied d'un arbre, est la sainte Vierge assise dans une attitude qui fait ressortir la beauté de ses traits et l'élégance de sa taille. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus présentant la patère à saint François, qui, prosterné, reçoit avec dévotion l'offrande que lui fait le divin Sauveur. Saint Jérôme, avec son lion, se trouve assis à gauche; il tient une Bible entr'ouverte, et s'adresse à la Vierge comme s'il lui en expliquait des passages. De chaque côté de la Vierge est une sainte femme assise. L'une d'elles a un poignard plongé dans le cœur, et à la main la palme du martyre; l'autre tient un livre et un drapeau. Le lointain est un paysage varié par des montagnes, sur lesquelles on distingue d'anciennes fortifications.

Jacopo Palma commença ses études sous la surveillance de son oncle, Palma le vieux. Il passa ensuite

dans l'école du Tintoret : mais les beaux ouvrages du Titien le captivèrent tellement, qu'il en imita la manière au point de ne pouvoir plus s'en défaire entièrement.

Son voyage à Rome lui procura les moyens de perfectionner ses études ; les ouvrages de Raphaël et de Pelidore donnèrent une telle hardiesse à son pinceau, que ses productions excitèrent l'admiration générale. Le pape l'honora d'une faveur particulière, l'attira à son service et le chargea de peindre une des galeries du Vatican. Il retourna ensuite dans sa ville natale, où il fut rangé parmi les premiers peintres de son temps. — L'école de Venise produisit à cette époque de grands coloristes : Palma était du nombre ; mais il ne se distingua pas seulement dans cette partie de l'art, il sut encore mettre à profit le beau style qu'il avait étudié à Rome, et qui brille d'une manière toute spéciale dans plusieurs parties du tableau que nous venons de décrire, principalement dans la pose et l'expression de la Vierge.

BARTHÉLEMI SCHIDONE,

Né à Modène en 1560, mort à Parme en 1615.

N° 102. — LA MADELAINE.

BOIS; HAUTEUR 37 POUCES. LARGEUR 31.

Dans un lieu solitaire, la Madelaine est nonchalamment assise, appuyant la tête sur la main droite, et paraissant plongée dans la plus profonde affliction. Ses yeux qu'elle tourne vers le ciel sont baignés de larmes, et le repentir est exprimé dans tous ses traits avec un art particulier au Schidone. Elle tient son mouchoir de la main gauche; cette main s'appuie sur l'un des genoux, couvert d'une draperie bleue qui tombe de l'épaule. Le reste de ses vêtements est jeté négligemment; les plis s'en dessinent avec tout l'abandon convenable à la simplicité de l'attitude. A la droite de la sainte est un ange qui tient dans ses mains une tête de mort posée sur un livre auprès duquel sont des bijoux, attributs des vanités humaines auxquelles la pieuse pénitente a renoncé pour se livrer entièrement à Dieu. Un autre ange est assis à sa gauche: il tient un vase également en

rapport avec le sujet qui, dans tout son ensemble, ne laisse rien à désirer.

Ce tableau est une nouvelle preuve du soin que mettait le Schidone à étudier la manière de Corrège. C'est un de ses plus précieux ouvrages, et il jouit d'une grande réputation. Il provient de la collection de Capo di Monte et se trouve gravé dans l'œuvre de la galerie de Lucien Bonaparte. Il a été élargi autour du panneau.

Les ouvrages du Schidone sont peu nombreux ; ses biographes rapportent que, malgré les encouragements qu'il reçut du duc de Ranuccio de Parme et des princes de la maison de Modène, il négligea ces grands avantages pour se livrer à la passion du jeu, qui le dominait entièrement. Il perdit par là un temps immense ; sa fortune et sa tranquillité s'en ressentirent. Ayant contracté des dettes considérables auxquelles il ne put satisfaire, il en mourut de chagrin, à peine âgé de 56 ans.

GUIDO RENI,

Né à Bologne en 1574, mort en 1642.

N° 103. — SAINT JOSEPH.

TOILE; HAUTEUR 46 POUCES, LARGEUR 37 $\frac{1}{2}$.

La simplicité, la grâce, la beauté du style distingue toujours les ouvrages du Guido. Le tableau dont nous nous occupons est du meilleur temps de ce maître. Il représente saint Joseph. Sa barbe et ses cheveux blancs s'harmonisent parfaitement avec les tons de chair de sa belle tête. Son expression rend tout le bonheur qu'il éprouve de tenir entre ses bras l'Enfant Jésus, dont il reçoit des caresses Les formes enfantines de Jésus se détachent avec éclat sur la draperie jaune qui enveloppe saint Joseph.

Le fond du tableau est un paysage simple et frais de couleur. Dans le lointain, on aperçoit la Vierge fuyant en Égypte; elle est assise sur un âne conduit par un ange.

D'APRÈS GUIDO RENI.

N° 104. — LA MADELAINE.

TOILE; HAUTEUR 42 POUCES. LARGEUR 35 $\frac{1}{2}$.

La Madelaine, négligemment assise, la main posée sur la poitrine, porte avec douleur ses regards vers le ciel. Les larges tresses de ses cheveux tombent dans un beau désordre sur ses épaules et les couvrent en partie. Sa gorge est découverte, mais le reste du corps est entouré d'un manteau bleu savamment drapé.

FRANÇOIS ALBANE,

Né à Bologne en 1578, mort en 1660.

N° 105. — LE TRIOMPHE DE VÉNUS SUR LA MER.

CUIVRE ; HAUTEUR 32 POUCES, LARGEUR 37.

Deux chevaux marins, montés par un triton entouré de naïades, traînent le char sur lequel est assise une déesse qui allaite son enfant : tandis que Neptune, debout auprès d'elle, invite Éole, que l'on voit dans les nuages, à faire taire les vents : tout obéit à ses ordres ; les vents se taisent, les flots se calment, et le ciel devenu brillant, est à peine agité par le léger zéphir qui fait voguer sur la mer le char triomphant de Vénus, accompagnée par les nymphes et les amours.

Quoique le ton d'outremer domine dans le coloris de ce tableau, les teintes en sont fines et les figures peintes avec une élégance et une grâce au-dessus de toute expression. En 1777, il faisait partie de la célèbre collection de M. Randon de Boiset, receveur général des finances. Dans le catalogue de son cabinet, publié à Paris, il est dit : « Ce tableau est un des plus capitaux

de l'Albane, et le seul de cette conséquence que l'on connaisse en France, tant par l'agrément de sa composition, que par la touche précieuse et la fraîcheur des teintes. Il avait une réputation bien acquise dans la collection de feu M. le président de Tugny, et a été vendu sous le numéro 1 du catalogue de sa vente, faite en 1751. »

Il orna ensuite d'autres cabinets; il se trouve gravé au trait par Fabri dans le recueil de la galerie de Lucien Bonaparte, sous la dénomination de « Il *quos ego*, o il Trionfo di Venere sul Mare. »

L'Albane étudia sous Denis Calvart en même temps que le Guide. Il paraît que les deux disciples, en suivant la même carrière, se lièrent de la plus intime amitié. Ils s'attachèrent l'un et l'autre, dans leurs études, au genre gracieux qu'ils ont porté à la plus haute perfection.

L'Albane a fait des tableaux admirables; ceux qu'il peignit sur des fonds clairs sont les plus estimés.

JOSEPH DE RIBERA SPAGNOLETTO,

Né à Xavita, près de Valence, en 1589, mort à Naples en 1666.

N° 106. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

TOILE; HAUTEUR 75 POUCES, LARGEUR 56 $\frac{1}{4}$.

SAINT JEAN, dans le désert, est assis près d'un tronc d'arbre. Pour tout vêtement, il n'a qu'une peau de chameau qui lui entoure les reins et qui est attachée par une ceinture de cuir. Il tient d'une main un roseau surmonté d'une croix, et de l'autre main caresse avec affection l'agneau qui est devant lui.

Ce tableau a été peint sur un fond préparé avec de la terre de Sienne, ce qui en a rongé les couleurs. Toutes les demi-teintes ayant disparu et les ombres étant devenues noires, l'harmonie du tableau s'en trouve détruite. Il en est de même d'une infinité d'ouvrages de ce maître.

Au bas du tableau se trouve la signature du maître écrite en langue espagnole :

Jusepe de Ribera espanol.

F. 1638.

JOSEPH DE RIBERA SPAGNOLETTO.

LES 12 APOTRES FORMULANT LE CREDO.

TOILE; HAUTEUR DE CHAQUE TABLEAU 47 POUCES, LARGEUR 38.

N° 107. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

Saint Jean, encore jeune, est représenté assis; une plume à la main, il tient devant lui un rouleau de parchemin sur lequel il vient de tracer ces mots :

PASSVS SVB PONTIO PILATO CRVCIFIXVS MORTVVS ET SEPVLTVS.

N° 108. — SAINT PIERRE.

Saint Pierre, tenant une clef, et le coude appuyé sur un bloc de pierre, tourne ses regards vers le ciel. Il semble se repentir de la faute qu'il a commise en reniant son maître.

N° 109. — SAINT PAUL.

Saint Paul, enveloppé dans un manteau rouge, est vu de face; il porte une longue barbe brune; ses traits sont bien caractérisés. De la main gauche, il tient un livre; de la droite, une épée.

N° 110. — SAINT JACQUES LE MINEUR.

Ce saint apôtre a la barbe noire. Il est simplement vêtu, et tient de la main droite un bâton, et de la gauche un livre sur lequel on lit :

ASCENDIT
ADCELOS
SEDET AD
DEXTERA
MDEIPAT
RISOMN
IPOTENT
IS.

N° 111. — SAINT JACQUES LE MAJEUR.

Saint Jacques a les cheveux noirs et la barbe grise ; il tient d'une main une hache qui semble dire qu'il a eu la tête tranchée, et de l'autre un rouleau de papier avec ces mots :

VITAM ÆTER
NAM AMEN.

N° 112. — SAINT ANDRÉ.

Cette tête de vieillard est vue de face, sa barbe et ses cheveux sont blancs. Il tient une croix et un livre entr'ouvert, on y lit :

INDE VENTU
RVS EST IV
DICARE VI
VOS ET MO
RTVOS.

N° 113. — SAINT PHILIPPE.

Ce saint est vu de face : ses cheveux et sa barbe sont noirs, il est vêtu d'une robe foncée et d'un manteau rouge, et tient des deux mains une Bible reliée en parchemin. Sur un bloc de pierre est posée une liasse de papiers avec ces mots :

QVI CONCEPTVS
EST DE SPIRITV
SANCTO NATVS EX
MARIA VIRGINE.

N° 114. — SAINT MATHIEU.

Buste de vieillard aux cheveux foncés. Il est vêtu de noir et tient des deux mains un vieux livre couvert en parchemin. Près de lui est une hache et un rouleau de papier sur lequel on lit :

CARNIS RESVRRECTIO
NEM.

N° 115. — SAINT SIMON.

Cet apôtre a également la barbe brune ; de la main gauche, il tient une lance : de la droite, un papier placé devant sa poitrine, sur lequel sont écrits ces mots :

DESCENDIT AD INFE
ROS TERTIA DIE
RESVRREXIT A
MORTVIS.

N° 116. — SAINT JUDE.

Vieillard à barbe blanche, vu de face, peint avec beaucoup de force et de caractère. Il tient un livre. Près de lui, se trouve une scie et un volume entr'ouvert dans lequel on lit :

REMISSIONE
M PECCATO
RVM.

N° 117. — SAINT BARTHÉLEMY.

Les cheveux et la barbe sont noirs. Il tourne ses regards vers le ciel, et relève, de la main gauche, le manteau dont il est vêtu; de la droite, il tient un couteau ; le tableau porte l'inscription suivante :

CREDO INS
PIRITVMS
ANCTVM.

N° 118. — SAINT THOMAS.

Tête caractéristique, barbe brune. Ce saint tient de la main droite un équerre, et de la gauche un rouleau de papier avec ces mots :

SANCTAM ECCL
ESIAM CATOLICAM
SANCTORVM COMVN
IONEM.

ALESSANDRO VAROTARI, DIT LE PADUANINO.

Né à Padoue en 1590, mort à Venise en 1650.

N° 119. — BACCHANTE.

TOILE; HAUTEUR 37 POUCES, LARGEUR 29 $\frac{1}{2}$.

Un faune, caressant une bacchante, lui passe ses bras autour de la taille; celle-ci se défend de ses caresses en le saisissant par l'oreille. Dans le fond du tableau est un paysage où l'on remarque un satyre poursuivant une nymphe.

Ce tableau est un pastiche d'après le Titien.

Paduanino perdit de bonne heure son père, Dario Varotari, aussi nommé Paduanino, qui lui avait enseigné son art. Il se rendit à Venise, où il étudia les ouvrages de Paul Véronèse et principalement ceux du Titien, dont il a tellement suivi la manière, que la plupart de ses tableaux trahissent l'imitateur.

DON DIÉGO VÉLASQUEZ,

Né à Séville en 1594, mort en 1660.

N° 120.—PORTRAIT DE PHILIPPE IV, ROI D'ESPAGNE.

TOILE; HAUTEUR 73 POUCES, LARGEUR 44.

Philippe IV, roi d'Espagne, était fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, fille de Charles, archiduc de Gratz. Il naquit le 8 avril 1605, et mourut le 17 septembre 1665.

Ce monarque, âgé d'environ 35 ans, est représenté dans un des salons de son palais, debout en avant d'une table couverte d'un tapis sur lequel est posé son chapeau. Son front est dégagé; ses cheveux blonds tombent à plat jusqu'à la nuque; ses petites moustaches sont relevées; sa lèvre est inférieure fortement prononcée; son teint pâle, son regard sérieux, son noble maintien, lui donnent une expression sévère et imposante. Son costume est de velours et de satin noir; il porte autour du cou un large ruban auquel est suspendu l'ordre de la Toison d'Or. Il appuie la main gauche sur le pommeau de son épée, et de la droite il tient un papier plié en

forme de lettre, et semble méditer sur des ordres à donner. Un rideau rouge, attaché contre le mur et relevé d'un côté, laisse voir une porte entr'ouverte donnant sur un balcon.

Quoique l'art eût fait de grands progrès en Espagne sous Moralès, la peinture commença seulement à y prendre un caractère vraiment national sous l'influence de Vélasquez, qui, comme tous les grands peintres, prouva par ses productions que le coloris est le principal élément de l'art. Sa manière est largement conçue et sans affectation. C'est de son école que sont sortis plusieurs excellents peintres, entre autres le célèbre Murillo.

Philippe IV, juste appréciateur du talent de Vélasquez, l'admit à son service, le combla de bienfaits, et voulut, à ce qu'on rapporte, qu'il jouît seul parmi les artistes espagnols de l'honneur de faire son portrait.

DON DIÉGO VÉLASQUEZ.

N° 121. — PORTRAIT DU COMTE-DUC D'OLIVAREZ.

TOILE ; HAUTEUR 74 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 44 $\frac{1}{2}$.

Ce ministre d'État qui, par ses intrigues politiques, joua un si grand rôle sous le règne de Philippe IV, est représenté debout, vêtu d'un justaucorps noir, d'une écharpe de la même couleur, et d'un léger manteau à l'espagnole.

Sa main droite est posée sur la garde de son épée ; de la gauche, qu'il appuie sur une table couverte d'un tapis rouge, il tient une baguette. Il a les yeux fixés sur le spectateur ; son regard est vif et malicieux ; son nez, un peu aquilin ; ses moustaches de couleur foncée s'allongent fortement sur ses grosses joues, dont le teint animé indique une constitution vigoureuse. Sa pose est pleine de vie et d'expression.

Gaspard Guzman, comte-duc d'Olivarez, après avoir été pendant vingt-deux ans premier ministre de Philippe IV, mourut, dans la disgrâce, en 1645. Toute sa

politique consista à flatter les passions de son maître, à le distraire du soin des affaires publiques, et à le laisser dans l'ignorance de ce qui se passait. C'est ainsi que ce prince ne put prévenir ni le soulèvement de la Catalogne, ni la révolte du Portugal, qui fut pour jamais détaché de la couronne d'Espagne sous l'administration du comte-duc.

Ce portrait et celui du numéro précédent proviennent de la collection des rois d'Espagne; pendant les guerres sous Napoléon, ils furent enlevés de Madrid, et passèrent ensuite dans la collection de feu M. Laperrière, qui fut un des amateurs les plus zélés pour les beaux-arts qui aient paru en France. La vente de ses tableaux eut lieu à Paris le 19 avril 1825.

CLAUDE LORRAIN,

Né au château de Chamagne, en Lorraine, en 1600, mort à Rome en 1682.

N° 122. — UN PORT DE MER.

TOILE; HAUTEUR 43 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 60 $\frac{1}{2}$.

Claude Lorrain a présenté dans ce tableau une de ces compositions imposantes, qui retracent à notre souvenir toute la splendeur des anciens ports romains. — On y voit la mer légèrement agitée; vers la droite est une chaloupe, que trois marins poussent à force de rames vers deux navires, dont un trois mâts au pavillon de France. L'équipage, activement occupé, semble se préparer à un prochain voyage.

Ces navires se détachent sur des colonnes surmontées d'une corniche, et éclairées par le soleil. Ces colonnes elles-mêmes font partie des ruines d'un ancien portique, dont quelques débris sont dispersés parmi des plantes et des broussailles qui forment le premier plan du tableau. Là, près du rivage, cinq bateliers sont occupés à mettre une chaloupe en mer. Vers la gauche, dans le lointain, on voit plusieurs hommes portant des

malles sur leurs épaules, qui s'avancent sous une porte ou arc de triomphe, de la plus belle architecture, et dont la base présente une plate-forme descendant par trois marches jusqu'au bord de la mer. L'arc de triomphe est entouré de plusieurs arbres; tout à côté, à droite et à gauche, sont des remparts crénelés qui se terminent par un bastion ou tour ronde. Celui-ci se détache sur le lointain, où l'on découvre une partie de la ville et le phare qui indique l'entrée du port, dans lequel sont plusieurs navires à l'ancre.

Ce tableau a appartenu à lord Bute; il passa plus tard au colonel Stuart, dans la famille duquel il resta jusqu'en 1841.

ATTRIBUÉ A CLAUDE LORRAIN.

N° 123. — DÉPART DE LA REINE DE SABA.

TOILE; HAUTEUR 35 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 51 $\frac{1}{2}$; DANS UNE BORDURE OVALE.

Ce port est éclairé par un soleil couchant qui se reflète sur la surface des eaux.

A droite, est un magnifique palais orné de colonnes, au-devant duquel est un péristyle en forme de terrasse qui descend par des marches vers le bord de la mer. On y remarque deux cavaliers recevant la Reine qui arrive avec sa suite pour s'embarquer dans la chaloupe qui touche le rivage, et qui contient cinq bateliers.

Dans le lointain, on voit une barquette abordant un navire à trois mâts qui est en rade près d'une tour crénelée. Cette tour communique à d'autres bâtiments qui terminent le lointain, par un pont en forme d'arcade et surmonté de vases contenant des orangers. A gauche, sur le premier plan, est une colonne isolée, près de laquelle est un homme accoudé tournant ses regards vers le soleil. La colonne tient à une partie d'ancien

portique, qui se détache sur quelques navires et sur une jetée qui forme l'entrée du port.

On peut reconnaître dans cette description le sujet du célèbre tableau que Claude Lorrain peignit à Rome, en 1648, pour le duc de Bouillon, et qui fait aujourd'hui un des principaux monuments de la galerie nationale de Londres. Le peintre a signé son tableau de l'inscription suivante :

CIAVDE GIL : IV . FAICT . POVR . SON . ALTESSE . LE DVC DE BVILLON
A ROME 1648.

ATTRIBUÉ A CLAUDE LORRAIN.

N° 124. — LES RÉJOUISSANCES DU MARIAGE D'ISAAC AVEC REBECCA.

TOILE; HAUTEUR 35 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 51 $\frac{1}{2}$.

Au milieu d'un paysage, un berger et une bergère se livrent au plaisir de la danse, entourés de plusieurs groupes de figures dont quelques-unes sont à l'ombre de massifs d'arbres, situés à droite du spectateur. Là, deux autres bergers jouent du flageolet. L'œil suit alors avec plaisir, jusqu'au centre du tableau, un immense lac rompu par une pente d'eau qui tombe en cascade, et se prolonge vers des fabriques. Parmi elles se trouve un moulin à eau, formant groupe avec des touffes d'arbres qui se détachent élégamment sur un lointain montagneux varié par des cascades, des ponts et des habitations entourées de bastions qui bordent le fleuve. A gauche, dans le lointain, s'avance une troupe de cavaliers; plus près du premier plan, on voit des bestiaux suivis d'un pâtre.

Le même sujet, peint par Claude Lorrain, se trouve

dans le musée national de Londres (*voyez* le catalogue de cette galerie, page 6, n° 12). Il y est décrit sous le titre de : *Réjouissances du mariage d'Isaac avec Rebecca*. Ce tableau fut également fait pour le duc de Bouillon et porte la signature du maître :

CLAVDIO . GI .
INV . ROME . 1648 .
IFC . SARÆ.

Il a été gravé par T. Mason et Edward Goodhall.

CARLO DOLCI,

Né à Florence en 1616, mort en 1686.

N° 125. — SAINT LUC.

TOILE ; HAUTEUR 37 POUCES, LARGEUR 30 ; FORME OCTOGONE.

Il est assis, vêtu d'une robe d'un beau vert, recouverte en partie par un manteau rouge ; son attitude indique qu'il est plongé dans la réflexion ; sur ses genoux est un livre entr'ouvert : il y pose la main droite, et tient une plume, sans doute pour écrire l'Évangile ou les Actes des apôtres. Dans l'ombre, on aperçoit un lion qui est à sa droite.

Jamais peintre ne prit plus de soin pour amener ses ouvrages à la perfection, que Carlo Dolci, et quoique l'exécution y soit d'un fini extraordinaire, sa manière de peindre est toujours largement conçue, les couleurs y sont fondues avec un moelleux et une transparence qui forment un des traits caractéristiques du beau talent de cet artiste célèbre, dont les ouvrages sont de la plus grande rareté : celui-ci est du nombre de ses meilleures productions. Le *saint Luc* de Carlo Dolci est un des quatre évangélistes qui ont orné la collection du palais de Riccardi à Florence, et ensuite celle de Lucien Bonaparte, qui les fit vendre séparément à Londres.

BARTHOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO,

Né à Pilas, près de Séville, en 1618, mort en 1682.

N° 126. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

TOILE; HAUTEUR 66 $\frac{1}{2}$ POUCES, LARGEUR 47 $\frac{1}{2}$.

Dans ce tableau, Murillo a donné à la Vierge une expression pleine de candeur. Son regard, qu'elle tourne vers le ciel, exprime le bonheur et la joie céleste; ses cheveux épars tombent négligemment sur ses épaules couvertes d'un léger fichu de gaze. Ses deux mains, gracieusement posées sur sa poitrine, retiennent une partie de la draperie de son manteau qui est d'un bleu d'azur, et se détache sur une robe blanche flottant au gré du vent. Sous les pieds de la Vierge est un croissant entouré de nuages et de plusieurs anges dont l'un tient une palme, et d'autres des lauriers, des fleurs de lis et des roses. Ils enlèvent la Vierge vers une gloire ornée de chérubins.

Murillo est un de ces peintres de premier ordre dont les productions élevées forcent l'admiration de tous ceux qui les voient. Grand coloriste, il sut animer ses

toiles par un art enchanteur. *L'assomption de la Vierge* est un sujet qu'il traita souvent, mais toujours avec des particularités qui permettent de bien distinguer ces différents tableaux.

Celui-ci est une des conceptions les plus gracieuses du célèbre peintre espagnol; on y trouve réunis à l'élégance du style, la beauté d'un coloris suave et lumineux, et une exécution à la fois savante spirituelle.

LUCA GIORDANO,

Né à Naples en 1629, mort en 1705.

N° 127. — TARQUIN ET LUCRÈCE.

TOILE COLLÉE SUR BOIS; HAUTEUR 41 $\frac{1}{2}$ POUCES. LARGEUR 56.

Lucrèce est couchée sur un lit, sa position indique le désespoir; elle fait tous les efforts imaginables pour résister aux violences de Tarquin, qui la menace d'un poignard, tandis qu'il fait signe à un esclave nègre qui est dans le fond de l'appartement.

Lucas Jordane a souvent changé sa manière de peindre; il paraît dans ce tableau s'être inspiré d'Annibal Carrache; la vigueur du coloris et la fierté du pinceau, jointes à la vérité des expressions, le font distinguer comme une de ses meilleures compositions. Ce peintre commença par travailler sous Joseph de Ribera, ensuite il étudia successivement à Rome et à Venise les ouvrages des meilleurs maîtres. Son père, spéculant sur ses productions qui étaient recherchées, lui disait souvent : « Mon fils, dépêche-toi ; » d'où lui est venu le surnom de Luca fa presto. Aussi finit-il par adopter une manière si rapide que la généralité de ses ouvrages s'en ressentit.

CARLO MARATTI,

Né à Camerino di Ancona en 1625, mort à Rome en 1713.

N° 128. — ÉTUDE DE MADONE.

TOILE; HAUTEUR 20 POUCES, LARGEUR 15.

Une Madone contemple le ciel; l'expression de son regard est une douce inspiration que Carlo Maratti a su saisir avec le talent particulier qui se remarque dans ses vierges.

Les ouvrages de Carrache, et particulièrement ceux du Guide, comme on peut le voir par le tableau dont nous parlons ici, ont servi de modèles à Carlo Muratti. Il s'est acquis une réputation par la manière dont il peignit les madones. On lui avait donné à Rome le surnom de *Carluccio delle Madone*. Plusieurs papes de son temps l'ont honoré de leurs faveurs; il fut fait conservateur des tableaux du Vatican et créé chevalier de l'ordre du Christ. Lebrun dit en parlant de lui : « Louis XIV, qui ne perdait pas de vue tout ce qui pouvait attacher son nom à celui des grands hommes, le breveta du titre de son peintre et lui fit de magnifiques présents. »

JULIO ROMANO.

N° 129. — SAINT JEAN DANS LE DÉSERT.

BOIS; HAUTEUR 73 POUCES, LARGEUR 42 $\frac{1}{2}$.

SAINT JEAN-BAPTISTE, dans un lieu solitaire, est assis, les genoux enveloppés dans un manteau rouge et tenant près de lui l'agneau et une croix : de la main droite il montre le ciel.

Sur la bordure du tableau se trouve écrit le nom de JULIO ROMANO; mais le faire a plutôt du rapport avec la manière de l'école lombarde.

ÉCOLE FRANÇAISE.

CLAUDE LORRAIN.

130 Une Paysage.

GASPARD POUSSIN.

131 Une Paysage.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

MURILLO.

132 St. Jean de la Croix.

VELASQUEZ.

133 Un portrait d'une Femme.

134 Un portrait d'une Fille de distinction.

NAVARETTO.

135 La Vierge avec l'enfant Jésus et St. Joseph.

ÉCOLE ITALIENNE.

LÉONARD DA VINCI.

136 St. Catharine aves deux Anges.

TITIEN.

137 Triomphe de la Réligion.

138 Triomphe de la Science.

139 Concile de Trente.

ANDRÉ DEL SARTO.

140 Une sainte Famille.

LUCA GIORDANO.

141 Sisares et Joël.

SASSO-FÉRATO.

142 La Vierge avec l'enfant Jésus.

SALVATOR-ROSA.

143 Une Paysage.

GUERCINO DE CONTE.

144 Une Madelaine.

HANIBAL CARACI.

145 Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

LODAVICO CARACI.

146 Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

CANALETTI.

147 Une vue de Vénise.

148 Une vue de Vénise.

BELLINI.

149 Le Christ portant la Croix.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

REMBRANDT VAN RIJN.

150 Le Fils de Rembrandt.

VAN DER NEER.

151 Une Paysage.

MOOR.

152 Un Portrait.

JEAN HEMLING.

153 Saint-Luc.

GUILLAUME VAN DER VELDE.

154 Une flotte qui entre dans le port de Dort.

ÉCOLE ALLEMANDE.

ALBERT DURER.

155 La chasse de St. Hubert.

TABLE.

A

ALBANE (FRANÇOIS).

Pages.

105. Le Triomphe de Vénus sur la mer 212

B

BACKHUYZEN (LUDOLPH).

82. Tempête sur mer. 174

BOTH (JEAN ET ANDRÉ).

79. Paysage d'Italie 168

BRONZINO (AGNOLO).

95. Un des fils de Cosme de Médicis 198

BRUGES (ÉCOLE DE).

48. Sainte Famille 119

C

CLAUDE LORRAIN.

122. Un Port de mer 224
123. Départ de la Reine de Saba 226

Pages.

CLAUDE LORRAIN (ATTRIBUÉ A).

124. Les Réjouissances du mariage d'Isaac avec Rebecca . . . 228

CLOUET (FRANÇOIS) DIT JANET.

99. Portrait de Don Juan d'Autriche 204

COQUES (GONZALÈS).

71. Le Repos champêtre 155
72. La Promenade à cheval 157
73. Tableau de famille 158

COXCIE (MICHEL).

49—54. Six tableaux d'après VAN EYCK 121

CREDI (LORENZO DI).

89. Sainte Famille 187

D

DIRCK DE HAARLEM.

4. L'Empereur Othon et l'Impératrice Marie. 1er tableau . . 10
5. » 2e » . . 12

DOLCI (CARLO).

125. Saint Luc 230

DYCK (ANTOINE VAN).

65. Le portrait de Philippe Le Roy 146
66. Le portrait de Mme Le Roy 148
67. Le portrait de Martin Pepin 150

E

EYCK (JEAN VAN).

1. L'Annonciation de la Vierge 1
2. La Vierge de Lucques 3
3. La Vierge et l'Enfant Jésus 5

G

GIORDANO (LUCA).

127. Tarquin et Lucrèce 235

Pages.

GUIDO RENI.

103. Saint Joseph 210

GUIDO RENI (D'APRÈS).

104. La Madeleine 211

H

HEMLING (JEAN).

6. La Vie de saint Bertin 21
7. La Vie de saint Bertin 24
8. Saint Jean-Baptiste 28
9. Marie-Madeleine 30
10. Saint Étienne 31
11. Saint Christophe 32
12. Repos en Égypte 33
13. Portrait d'une jeune Dame 35
14. Saint Luc 36

HEMLING (ATTRIBUÉ A).

15. L'Autel portatif de Charles-Quint 37
16. La Naissance de saint Jean 45
17. Le Baptême de Jésus-Christ 47
18. Portrait d'Homme 49

HEMLING (DE L'ÉCOLE DE).

19. Saint Christophe 58

HOLBEIN (JEAN).

41. La mort de la Vierge 105
42. Portrait de sir Thomas More 107

HUYSUM (JEAN VAN).

84. Bouquet de fleurs 176

I

INCONNU.

129. Saint Jean dans le désert 235

Pages.

J

JORDAENS (JACQUES).

68. L'Adoration des Mages 152
69. Le Portement de la Croix 153
70. Neptune et Amphitrite 154

JULES ROMAIN.

93. Buste allégorique d'Alexandre le Grand 194

L

LAMBERT LOMBARD.

43. Une Vision 111
44. Passage de la mer Rouge 113
45. Les Fléaux de Dieu 114

LUCAS CRANACH (LE VIEUX).

46. Portrait de l'empereur Maximilien Ier. 117

LUCAS DE LEYDEN.

39. David et Betzabé 100
40. L'Adoration des Mages 101

LUINI (ATTRIBUÉ A).

97. Sainte Famille 201

M

MABUSE (JEAN DE).

34. La Descente de Croix 90
35. Saint Jean-Baptiste 92
36. Saint Pierre 94
37. Le Christ avant la Flagellation 96

MABUSE (ÉCOLE DE JEAN DE).

38. La vie de saint Augustin 98

MARATTI (CARLO).

128. Étude de Madone 234

MEIRE (ÉCOLE DE VAN DER).

47. Saint François d'Assise 118

Pages

METSYS (JEAN).

55. Le Fauconnier 127
56. Portement de la Croix 128

METSYS (QUINTE).

20. Le Couronnement de la Vierge. 59
21. Le buste du Christ 61
22. Le buste de la Vierge 62

MORONUS (GIOVANNI BATTISTA).

96. Portrait d'un Capitaine portugais. 199

MURILLO (BARTOLOMÉ ESTÉBAN.)

126. L'Assomption de la Vierge 251

O

ORLEY (BERNARD VAN).

23. L'Enlèvement des troupeaux de Job 70
24. Le Festin des enfants de Job 72
25. Job sur le fumier 75
26. La Mort du Juste 77
27. Guérison et glorification de Job. 79
28. Une Dame de qualité 80
29. La Vierge et l'Enfant Jésus 81
30. Portrait de Femme 82
31. La sainte Trinité 83

ORLEY (ÉCOLE DE VAN).

32. Sujet allégorique 89
33. Constantin . . . . . *Ib.*

P

PALMA (JACOPO) LE JEUNE.

101. Sainte Famille 206

PERUGIN (PIERRE).

87. Saint Augustin 184
88. Sainte Famille 185

Pages.

POURBUS (PIERRE).

57. Sujet allégorique 129
58. Divers Portraits de personnages de distinction 133
59. Portrait d'un Magistrat 134

PROCACCINI (GIULIO CESARE).

100. Une Dame de distinction 205

R

RAPHAEL SANZIO D'URBIN.

92. Portrait de Jean-François Penni 192

REMBRANDT VAN RYN.

74. Le Portrait de Rembrandt 159
75. Portrait d'un Rabin 161
76. Portrait de Jean Pellicorne et de son fils 162
77. Madame Pellicorne et sa fille 164

RIBERA SPAGNOLETTO (JOSEPH DE).

106. Saint Jean-Baptiste 214
107—118. Les Douze Apôtres 215

RUBENS (PIERRE-PAUL).

60. Le Christ donnant les clefs à saint Pierre 135
61. La sainte Trinité 138
62. Le Denier de César 140
63. La Chasse au sanglier 142
64. Portrait du baron Henri de Vicq 144

RUISDAEL (JACQUES).

80. Vue prise en Westphalie 170

S

SAINT-MARC (BARTHÉLEMI DE).

90. La Vierge au palmier 188

SARTO (ANDRÉ DEL).

94. La Vierge de Pade 196

SCHIDONE (BARTHÉLEMI).

102. La Madeleine 208

Pages.

STEEN (JEAN).

81. La Fête des Rois 172

T

TINTORETTO (GIACOMO).

98. Les Pèlerins d'Emmaüs 202

TITIEN VECELLI.

91. Portrait de Clément Marot 190

V

VAROTARI (ALESSANDRO), DIT LE PADUANINO.

119. Bacchante 219

VELASQUEZ (DON DIEGO).

120. Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne 220
121 Portrait du comte duc d'Olivarez 222

VINCI (LÉONARD DE)

85. La Colombine 181

VINCI (ATTRIBUÉ A LÉONARD DE).

86. Leda. 185

W

WENIX (JEAN).

83. Sujet de Nature morte 175

WOUWERMAN (PHILIPPE).

78. Saint Hubert 166

FIN DE LA TABLE.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 5272.2 W69 N68 BKS
c. 1 Nieuwenhuys, Christi
Description de la Galerie des tableaux d
3 3125 00225 0112